



REALISMO MAGICO

REALISMO MAGICO

pittura e scultura in Italia
1919-1925

a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco

Mazzotta

Sommario

- 7 Presentazioni - *Mirco Marzaro, Maurizio Pulica, Galleria dello Scudo*
- 9 Premessa
- 13 Realismo magico. Ragioni di una idea e di una mostra - *Maurizio Fagiolo dell'Arco*
- 35 Un momento magico - *Mario Bellini*
- 37 La teoria, gli ambienti, i personaggi. Contributi storico-critici
- 39 Sul realismo magico - *Jean Clair*
- 49 Nuova oggettività - realismo magico. Tendenze realistiche nella pittura tedesca degli anni Venti - *Ewald Rathke*
- 57 Franz Roh: tra postespressionismo e realismo magico - *Emily Braun*
- 65 I giovani pittori torinesi e la solitudine di Casorati - *Maria Mimita Lamberti*
- 79 Realismo magico e Novecento: contatti e confluenze - *Claudia Gian Ferrari*
- 87 L'area veneta. Il realismo non abita a Bisanzio - *Sergio Marinelli*
- 97 L'area romana. L'incantesimo dello stile - *Duccio e Antonello Trombadori*
- 103 Il mito del realismo magico (arte e letteratura) - *Paolo Baldacci*
- 111 Alfredo Casella tra musica e pittura - *Massimo Carrà*
- 121 Catalogo delle opere - *Valerio Rivosecchi*
- 123 1. Il clima di "Valori Plastici"
- 153 2. Aria di Parigi
- 169 3. Torino
- 187 4. Milano
- 217 5. Verona-Venezia
- 235 6. Roma
- 267 7. Commiato
- 271 Apparati
- 273 Schede tecniche delle opere esposte a cura di *Francesco Sandroni*
- 280 Esposizioni e bibliografia delle opere esposte
- 287 Repertorio bio-bibliografico: artisti, compagni di strada, esposizioni, riviste - *Enrico Badellino*
- 321 Antologia
- 349 Indice alfabetico degli artisti

Realismo magico Ragioni di una idea e di una mostra

Maurizio Fagiolo dell'Arco

Non sono tutte realiste le opere degli anni Venti che rifiutano le dissezioni dell'avanguardia. Non sono tutte magiche le opere che fanno scaturire dal mostro della realtà il sogno della ragione. Perfino l'etichetta "realismo magico", che appare oggi tanto efficace, non è una affermazione: è un ossimoro, e cioè una negazione in termini, una cosa e il contrario di se stessa. Per definire uno stato d'animo indefinibile, i primi che ebbero coscienza di un cambio di stile furono costretti, dunque, a una definizione schizoide.

La definizione data da Bontempelli alla fine della storia appare oggi come una equazione clinica: "Precisione realistica di contorni, solidità di materia ben poggiata sul suolo; e intorno come un'atmosfera di magia che faccia sentire, attraverso un'inquietudine intensa, quasi un'altra dimensione in cui la vita nostra si proietta. [...] In questo senso l'arte deve dominare la natura, in questo senso abbiamo parlato di 'magia', e abbiamo chiamato l'arte nostra 'realismo magico'."

Altra lucida teoria è quella del tedesco Franz Roh (vedremo quanto importante per la storia del realismo magico). I nuovi artisti vorrebbero a suo avviso "ripristinare la realtà nel contesto della sua visibilità [...]; la pittura torna a farsi specchio del mondo esterno tangibile". Ma c'è quel "magico" in più nel nuovo realismo: il mistero, secondo Roh, non entra nella rappresentazione del mondo ma rimane come celato dietro alle cose. Il distacco dalla tensione espressiva e la rinuncia all'enfasi e al dramma si raggiungono con questa coscienza duplice del mondo. "Così l'intero sogno fantastico sembra dissolto; il mondo, il nostro rapporto col mondo, sembra tornare a proporsi ai nostri occhi nel nitore del mattino."

(Non mi sembra privo di significato il fatto che i due teorici del realismo magico e della Neue Sachlichkeit siano uno studioso della fotografia d'avanguardia, Franz Roh, e uno studioso dell'esoterismo e dell'ermetismo, Gustav Hartlaub.)

Questo lavoro, in cui il realismo magico, inteso come corrente o tendenza, è una tesi da dimostrare, si divide in quattro parti:

- La definizione di tutto quel clima della "finis avangardiae". Si parlò allora di "ritorno al mestiere" e "rappel à l'ordre", "pentiti dell'avanguardia" e "neoclassicismo"; ma in realtà tutti gli artisti sono in questo momento eredi di quelle ricerche seppellite dalla guerra.

- L'analisi della terminologia dell'epoca. Da realismo a magia, da vero a fisico, da spettrale a metafisico, da obiettivo a naturale: da realismo magico a surrealismo.
- La cronologia essenziale del periodo, per comprendere come siano le occasioni pubbliche a favorire l'apparizione dei vari quadri e artisti. Le opere oggi presenti in questa mostra avanzano per gradi alla ribalta come personaggi in cerca d'autore.
- L'accertamento dei problemi del tempo in una sorta di piccola enciclopedia: momenti culturali e rapporti professionali, idee critiche, "generi" artistici, tecnica, iconografia.

Finis avanguardiae

La cultura degli anni Venti in Italia sembra abbandonare la strada dell'avanguardia (quel termine apparso durante la guerra, che sapeva di trincea e di caserma). I vari "rappels à l'ordre" danno vita a una pittura che verrà definita prima in Germania e poi da Bontempelli "realismo magico". Entra in scena Giorgio de Chirico, primo a capire il nuovo tempo, pur celebrando "ce magnifique romantisme" al quale ha partecipato a Parigi.

Che questa benedetta avanguardia sia stata, in definitiva, un calderone indistinto? Sembra dirlo un suo adepto, Anton Giulio Bragaglia, nella rivista "Cronache d'Attualità": quando parla di "convulsione di guerra e di cocaina" e accenna comunque ai "futurismi malintesi e i tanti bolscevismi di smania".

Quella del ritorno (al classicismo o al mestiere, dice de Chirico) è una indefinita parola d'ordine che possiamo ritrovare in bocca ad Ardengo Soffici e Carrà, Cardarelli e Savinio, Bontempelli e Casella; farà nascere gruppi e riviste come "Valori Plastici" e "La Ronda", e poi "Il Primato" e "Il Convegno", "Rete Mediterranea". Anni di teoria e di passione, ma anche d'una pittura rinnovata. Destinata a diventare linguaggio comunque europeo.

È curioso notare come questo clima di recupero sia presente anche nella cultura musicale. Lo sguardo rivolto all'indietro vuole tuttavia chiarire l'attualità. Appare alla fine della guerra il catalogo della Raccolta nazionale delle musiche italiane la cui prefazione è firmata da Gabriele D'Annunzio: "Perché offriamo agli Italiani un florilegio di vecchie musiche? Non per tornare all'antico ma per riconoscerlo e per vendicarlo — nel nome del Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina — contro un lungo secolo di oscuramento e di errore. Taluna di queste, tra le più remote, sembra nata dalla stagione medesima in cui le novissime son per fiorire."

È finito il vento dell'avanguardia, perché l'Europa ha sofferto la distruzione vera: l'ansia dei cubismi e dei fauvismi, dei futurismi e degli espressionismi, si è tramutata in una effettiva angoscia esistenziale. Ora si tratta di scavare nelle macerie, di fermarsi un momento, di cercare qualche punto di riferimento. Nel 1917 il genio dell'iconoclastia, Picasso, si è spinto a visitare ammirato Pompei, nel 1916 Carrà ha celebrato Giotto e Paolo Uccello, nel 1919 de Chirico chiede permessi in qualità di copista nei musei.

E negli anni tra il 1920 e il 1923 si dibatte sul nuovo linguaggio. Già nel 1925 scompare la crisalide sofferente: l'assatanata farfalla si chiamerà volta a volta "realismo magico", "neoclassicismo", "Nach-Expressionismus", "Neue Sachlichkeit". In tutti, la smania del "ritorno al mestiere" (di cui de Chirico si è fatto messia e poi agnello sacrificale), in tutti la volontà di superare il futurismo, ma

con una visione del reale che non può non tenere conto di quelle avanguardistiche esperienze.

Fa una certa impressione rivedere oggi storicamente quello che seppe produrre Broglio con la sua rivista “Valori Plastici”, con i suoi artisti “a contratto” (de Chirico, Carrà, Morandi), con le sue mostre (nel '21 in Germania, nel '22 a Firenze), con l'entusiasmo che fu capace di suscitare presso gli ascoltatori più imprevedibili. Basta sfogliare i libri e le riviste di allora per controllare come l'atmosfera sia cristallina, per constatare come nascesse proprio dall'esperienza italiana (e basti pensare alla bibbia della “nuova oggettività”, il libro di Franz Roh del 1925) il verbo del “Magischer Realismus” che poteva coniugare Picasso e de Chirico, Severini e Derain, Max Ernst e Otto Dix, Schrimpf e Oppi, Kisling e Funi, Kanoldt e Carrà...

Si tratta di immagini declinate alla francese (dove l'elegia diventa esprit), alla tedesca (il segno graffiante dei grandi malati del controrinascimento), all'italiana (memoria di Piero, prospettiva e colore-luce): una ricerca molto ramificata che, alla fine del 1924, sarà destinata a “precipitare” nell'alambicco del surrealismo.

Tutto per bene. Un verosimile esordio per la nostra storia (il clima di “Valori Plastici”) è forse da accettare. Una probabile prospettiva finale è quasi certa (l'Europa del surrealismo). Ma come si conclude (e si conclude?) la vicenda in Italia? Direi che la I Mostra del Novecento italiano finisca per rappresentare la dichiarazione di morte presunta per questa corrente (o tendenza) che ha avuto il suo momento magico tra il 1920 e il 1925. Quella “struttura solida e come cristallizzata nel suo vago fluire” (Franz Roh) si liquefa quasi all'improvviso, quel clima si dissolve come per magia.

E allora. Giorgio de Chirico torna a Parigi e diventa il più surrealista dei surrealisti; Severini si rinchiude nelle chiesette delle valli svizzere e ritorna artigiano; Tozzi cerca un impasto da muro affrescato, e diventa mediterraneo. Malerba muore. Sironi rende tout court realista la sua pittura. Dudreville e Oppi si fermano (troppe polemiche e chiasso c'è stato intorno a loro). Funi comincia a parlare un linguaggio parigino (nella prima monografia di Scheiwiller ci sono almeno dieci quadri purgati nella seconda edizione). Casorati si ammorbidisce (si fa per dire). Levi si è fermato a Venezia (1926). I veneti rientrano nei ranghi d'una pittura decorosa; tranne Cagnaccio che sembra tra i pochi ad approfondire quel clima (il vedere come vizio). A Roma la ricerca pittorica rimane più appartata, nonostante che si operi nel centro del potere (o proprio per questa ragione?). Donghi sarà l'unico negli anni Trenta a sancire che questa tendenza è un paradiso perduto: divenuto, almeno nel suo caso, stile.

Definizione

Artisti e critici vivono il dilemma del difficile termine da scegliere. “Realismo” significa Courbet, significa antidealismo, può indicare una messa in parentesi dell'impressionismo, e per molti è sinonimo di accademismo. E allora i termini si accavallano.

Quando Margherita Sarfatti parla (1920) del quadro di Dudreville *Il caduto*, censura il “quasi caricaturale realismo che lo rende perfino penoso”. Lo stesso Dudreville (su “Ardita”, 1919) afferma che finisce per mettersi volontariamente fuori della vita e dell'arte chiunque voglia “chiudere porte e finestre alla semplicità

del sentire, alla naturalezza, alla vita comune”. Nel suo ritorno alla “realtà” vuole non rappresentare ma esprimere, con “reale necessità di mestiere”.

È Massimo Bontempelli a insistere: “Occorre ritrovare una naturalezza: s’intende che la naturalezza non è la natura.” Quando parla degli artisti del Quattrocento, assicura che il loro “realismo preciso” appare “avvolto in una atmosfera di stupore lucido”. “Di qui lo *stupore*, espressione di magia, vero protagonista di quella pittura del Quattrocento. Di qui quelle atmosfere *in tensione*, ancora più precise e vibranti che le forme della rappresentata materia. (Questo è puro ‘novecentismo’, che rifiuta così la realtà per la realtà come la fantasia per la fantasia, e vive del senso magico scoperto nella vita quotidiana degli uomini e delle cose).”

Il critico Enrico Somarè insiste sull’idea di Vero: “Il concetto di vero corrisponde ad una continua e sempre nuova interpretazione della natura.” Il concetto di “obiettivo” appare nel 1924 in una pagina critica di Margherita Sarfatti che, a proposito di Dudreville, parla di “oggettività quasi fotografica”.

Già il realismo comincia ad accavallarsi al magico. La poetica di Carlo Carrà è enunciata dalle pagine di “Valori Plastici” (1918): il pittore-poeta parte da un mondo invisibile, non soltanto fisico, “si sente un microcosmo plastico a contatto mediato col tutto” e cerca di “penetrare l’intimità recondita delle cose ordinarie che sono le ultime a essere conquistate”. Gli risponde Alberto Savinio quando parla della necessità della ricerca d’una realtà assoluta celata dietro l’apparenza, con un metodo che definisce (altro ossimoro) “naturalismo spettrale”. E conclude Bontempelli (*La donna del Nadir*, 1924): “La realtà, quand’è fatta arte, è pura fantasia.”

È l’opera di alcuni artisti a sollevare il problema del “magico”. Quando Alberto Savinio scrive su “Valori Plastici” dell’opera del metafisico fratello, sottolinea come i suoi quadri non riproducano la visibilità muta dell’oggetto, ma vogliono arrivare *al di là* (il corsivo è di Savinio) dell’oggetto stesso, perché vuole mettere a nudo l’anatomia metafisica del dramma: “È il pittore moderno, ma più precisamente il mago moderno.” Di astrattismo magico si può parlare a proposito di Depero, molto più metafisico che futurista: parla di “miracolo e magia”, si definisce “mago” alla maniera orientale.

Alita negli studi del tempo questo clima sospeso: Carlo Levi penetra nel segreto dell’atelier di Casorati e vede la sua pittura “come una sorta di operazione magica”... Perfino il sorriso degli etruschi è per Arturo Martini, opera di “magia”. Ricorriamo al solito a Bontempelli per un’acuta analisi del termine. In questo brano si legge l’accordo tra uomo, mondo reale e magia (modo di dominarlo): “Perché non per niente l’arte del Novecento avrà fatto lo sforzo di ricostruire e mettere in fase un mondo reale esterno all’uomo. Lo scopo è di imparare a dominarlo, fino a poterne sconvolgere a piacere le leggi. Ora, il dominio dell’uomo sulla natura è la magia. Ed ecco spiegati certi caratteri e certe velleità magiche che vediamo spuntare qua e là.”

In quest’altro brano dimostra come sia l’arte stessa a coincidere con la magia: “Mi dispiace enormemente essere frainteso quando — ma mi accade raramente — mi servo della parola ‘magia’. Non solo con essa indico la necessità di non attenersi alle spiegazioni ‘naturali’ di tutto ciò che l’uomo vede, e di cui s’interessa; qualche volta anche ho affermato che è necessario vestire di magia non soltanto la propria conoscenza, ma anche i propri atti, e soprattutto considerare sotto specie di magia le attuazioni e le interpretazioni artistiche che diamo delle cose: la poesia. (La magia non è soltanto stregoneria: qualunque incanto è magia; il fondo dell’arte è non altro che incanto. Forse è l’arte il solo incantesimo

concesso all'uomo: e dell'incantesimo possiede tutti i caratteri e tutte le specie: essa è evocazione di cose morte, apparizione di cose lontane, profezia di cose future, sovvertimento delle leggi di natura, operati dalla sola immaginazione. La magia in istretto senso non è che arte allo stato grossolano).

Un dato accomuna le opere scelte per questa mostra nata nell'intento di chiarire una corrente fino a oggi sfuggente. La prevalenza del linearismo, una certa durezza dei contorni (un po' Dürer e un po' i fiamminghi), la immobilità delle forme, la precisione e l'obiettività (*obiettivo* rimanda naturalmente alla macchina fotografica), la freddezza e la fissità, la fatalità forse.

C'è anche un rimando al purismo. Anche se Bontempelli diffida di questo atteggiamento ("L'espressione purezza è sempre tanto approssimativa che finisce col non significare niente"), si riscontra nei quadri intorno al 1922 una memoria di aure nazarene, di nitori preraffaelliti o ingresiani. E molti altri sono i motivi del dibattito.

Ogetti parla del classicismo e della durezza: attribuisce alla cultura tedesca (Goethe) la sua comprensione della pittura di Oppi. Margherita Sarfatti sottolinea nel 1925 il nuovo valore che assume la linea: "Se in natura non esiste la linea, l'uomo la inventa, non attraverso la sola visione degli occhi ma attraverso il cervello che la rivede per conto suo: controlla e purifica, elimina e riassume le testimonianze fallaci e spesso ingannevoli dei sensi. [...] Si può dire che sia lo sforzo supremo dell'uomo per assumere a sua volta la parte del creatore."

Nell'introduzione alla Biennale di Venezia del 1924, sempre la Sarfatti, per spiegare la pittura di Funi, la avvicina al suo compaesano Cosmè Tura: "Ne ha il segno incisivo e duro, la proba robustezza paesana, eppur ansiosa di venustà classiche."

Parla di precisione Campigli a proposito della pittura di Tozzi, ma puntualizza: "Precisione dico, e non verità di particolari." Da parte sua Casorati, algido principe del realismo magico, può ritenere di essere altrimenti quando si produce nei ritratti: per non deludere i clienti, bontà sua, sarebbe (testualmente) dolce, morbido, chiaro, cordiale...

Un dato è la fermezza e l'incisività, fino alla fatalità della scelta stilistica. Si legge nel manifesto *Contro tutti i ritorni in pittura* (firmato nel 1920 da Funi, Dudreville, Russolo, Sironi) che il superamento del futurismo è possibile con una "più ampia e sintetica visione plastica", alla ricerca di una pittura dove tutto "deve essere necessario, inamovibile, fatale".

Cronologia

*Sono contrassegnati con un * i quadri esposti nella mostra "Realismo magico", Verona, 1988.*

Si apre nella primavera 1920 la prima Biennale di Venezia del dopoguerra. Il segretario Vittorio Pica, con la giuria composta di artisti (tra gli altri, Carpi, Ciardi, Wildt), fa il possibile, dato il clima. E già lo indicano, questo clima, le due grandi sale decorate da Galileo Chini: celebrano le arti nella cupola, le gesta militari nel salone centrale. Il clima è ancora segnato dalla retrospettiva di Plinio Nomellini, da quella di Hodler nel padiglione svizzero, dalle presenze di Brunelleschi e Dudovich, Noci, Bocchi, Lionne. Le retrospettive sono ovviamente di indirizzo ottocentesco (Guglielmo Ciardi, Scoppetta). Tono generale: simbolo e stilizzazione, spiritualismo e idealità, al ritmo del valzer di Vienna.

E poi c'è la linea dell'avant-garde internazionale. Gli impressionisti trionfano per volontà di Pica (ma anche per il lavoro culturale de "La Voce"): bei gruppi di opere di Cézanne e Van Gogh, Seurat e Picasso. La grandiosa retrospettiva

di Archipenko (commuove de Pisis) fa da contrappunto al colore di Matisse. La linea di tendenza che ci interessa affiora con difficoltà. C'è Virgilio Guidi (*Madre e bimbo*) accanto a Ferrazzi (il suo strepitoso *Ballo* verrà tra pochi mesi esposto a Ginevra nella prima mostra internazionale del dopoguerra), ci sono flebili proposte di Malerba, Bucci, Saliotti, Zancolli...

Tra le poche mostre dell'anno, l'Esposizione nazionale di belle arti che si apre in autunno a Milano (la segnala anche de Chirico giornalista): nella sala V è esposta *Femmina volgo** di Malerba, quadro anticipatore d'un clima. In una mostra a Milano si presenta, rinnovato, Arturo Martini: alla Galleria Arte prende rilievo gli *Amanti**, un bassorilievo nostalgico di arcaismi.

Il 1921 si inaugura emblematicamente con la piccola mostra di un "ritornante": Giorgio de Chirico. È in uno scantinato di via Dante a Milano e si apre il 29 gennaio. Nove sono le opere giovanili, diciassette quelle del dopoguerra. Tra i quadri esposti, l'*Autoritratto** di impronta holbeiniana a fondo verde e *Il saluto agli argonauti partenti**. Facendo eco ai comandamenti espressi nelle riviste cui collabora ("Valori Plastici", "Il Primato", "Il Convegno", "La Ronda"), queste opere acquistano, anche per il doppio simulacro dell'arte antica cui guardano, il corpo traslucido della magia. E vorrebbero inverare alcuni comandamenti: SCOPRIRE IL DEMONE IN OGNI COSA - RITORNO AL MESTIERE - PICTOR CLAS-SICUS SUM...

In occasione del cinquantenario di Roma capitale, si apre in marzo la Biennale romana: il presidente della giuria è un artista: Cipriano Efisio Oppo. Questo il programma: "Chiamo una buona esposizione non un insieme di pitture e di sculture che si somigliano tutte per indirizzo artistico o per tecnica, o che appartengano alla caratteristica di un dato gruppo. Le esposizioni dovrebbero essere una storia d'arte moderna ogni tanto corretta a nuovo e ricca di notiziario non ancora vagliato e definito. Senza per questo essere maniaci e sostenitori soltanto dell'arte che appare strana allo sguardo e rivoluzionaria." È "antico" il tono della mostra: Ottocento e divisionismo. Tra le cose attuali, gruppi di opere di Ardengo Soffici, e Carena. Il realismo si presenta con *Natura morta (Pesci)** di Carlo Socrate.

A Milano, in ottobre, si apre alla Galleria Pesaro una mostra curiosa, "Arte italiana contemporanea". Nell'introduzione Ugo Ojetti, uomo dell'establishment, parla della necessità di un esame di coscienza di fronte alla crisi presente. Divide il recente passato in tre linee: i lirici che dipingevano soltanto per sé uno stato d'animo; i cubisti che hanno fatto un gran bene alla pittura di vent'anni fa ridotta a tutte piume, tra le quali si cercava invano il pollo da mangiare; i metafisici che, a forza di volare, hanno impigliato i fili dei loro aquiloni nella statua canoviana del cortile di Brera. I cosiddetti giovani sono tornati a casa e vogliono mettersi a lavorare sul serio, hanno una stima convinta e uno studio paziente per il proprio mestiere. Altri punti del discorso riguardano il soggetto (il predominio della figura umana), le strutture (manca la scuola, come dice in questi giorni anche de Chirico), la coscienza ("Un quadro deve pesare, agli occhi, come una statua"). Tra le presenze "giovani", quella di Felice Casorati e quella di Leonardo Dudreville, "guarito dalla scarlattina futurista", che proclama il suo nuovo credo: "Idee chiare, chiaramente espresse."

Il 1921 è anche l'anno della tournée germanica del gruppo di "Valori Plastici" organizzato da Mario Broglio. Si inaugura ai primi di aprile a Berlino la mostra "Das junge Italien": l'ha organizzata Ludwig Justi presso la Galleria Nazionale (passerà poi a Hannover e Amburgo). Scrive la "Frankfurter Zeitung": "Disciplina dell'opera, pensar logico anche nell'arte, forma invece di deformazione,

costruzione severa di corposità plastiche, sicurezza architettonica e spaziale.” Carrà e de Chirico, Morandi e Martini diventano i nuovi probabili modelli, dopo l'avventura espressionistica. Carrà è presente con i quadri metafisici più cristallini, ma trionfa *Il pino sul mare**. De Chirico presenta i capolavori ferraresi (culminanti con quello emblematico: *Le muse inquietanti*), ma colpisce soprattutto per i ritratti e autoritratti e soggetti classici (come *La sala d'Apollo*), in cui l'antico torna a vivere, enigmaticamente. Morandi è presente con una ventina di quadri, tra i quali una solenne *Natura morta**: quella col tavolo tondo sul quale posano un'alzata con la frutta, la bottiglia e la palla (geometrie ritrovate nella natura). Prende corpo una pittura che presenta la “vanitas vanitatum” come soggetto e si propone la pittura pura come fine.

A fine anno arrivano in Italia le prime copie di un libro di Gino Severini, “italien de Paris”. Ne prendono atto (con indifferenza o irritazione) Margherita Sarfatti e Carrà, Benedetto Croce e Marinetti, Soffici... Il protagonista dell'avanguardia ha dedicato a Boccioni questa sua ultima fatica, ma il tono è nuovo. *Du cubisme au classicisme (Esthétique du compas et du nombre)* è il titolo del libretto edito da Povolozky. Un atto di revisione e di ritorno: una via parallela al dibattito italiano.

Anche il 1922 è contrassegnato da due appuntamenti incrociati: alla Biennale di Venezia si contrappone, in certo senso, un'altra mostra di “Valori Plastici”. Ma a fine anno interviene un nuovo polo dialettico con i “novecentisti” a Milano. (E non è da trascurare l'appuntamento fiorentino della mostra del Seicento e Settecento: qui, sulle vaste tele del Caravaggio o del Gentileschi, può trovare qualche aggancio classico il gusto antibarocco di critici e di pittori.)

La Biennale di Venezia accentua il carattere regionale della sua organizzazione. Alla giuria (Ciardi, Pugliese-Levi, Dazzi e altri) si aggiungono i fiduciari delle sedi regionali: Trentini per Verona, Bistolfi per Torino, Carena per Roma, per esempio. (Che si tratti di una prova generale per la futura organizzazione sindacale della cultura artistica?) Trionfano in apertura Canova e Hayez: l'ufficialità sembra accettare le opinioni degli artisti teorici, di Carrà che aveva scritto di Canova su “Valori Plastici”, di de Chirico che aveva parlato di Hayez su “Il Primato”. (Eppure, coraggio di certi tempi, accanto alla mostra di Canova appare quella della scultura negra, e nel libro di Saporì sulla Biennale si trovano addirittura a fronte un idolo Mayombé e un canoviano autoritratto!) Notevole la sala di Modigliani (ispiratrice di polemiche) e, tra i padiglioni stranieri, quelle di Oscar Kokoschka, di Denis e Bonnard, e di Emile Bernard (un rappel quasi magico...). Sembra diventato un linguaggio comune il ritorno al soggetto vero, ma visto con fissità e straniamento (“realismo magico”). Le *Maschere* di Malerba occhieggiano alle *Zinie* di Dudreville, Carrà presenta *Dioscuri* e *Casa dell'amore*, Funi *La terra** e *Maternità**. Subito accanto è *Madre che si leva* di Virgilio Guidi. C'è anche Trentini con *Lettura* e Nardi con *Figure nel mio studio**.

Negli stessi giorni, con un colpo di mano, Mario Broglio diventa l'editore del catalogo e consulente d'un vasto settore della mostra Fiorentina primaverile. I più bei quadri (retour d'Allemagne) di Giorgio de Chirico e Giorgio Morandi, le sculture di Martini, le opere di Carrà e di Francalancia, di Oppo che espone con loro, si allineano sulle pareti del Palazzo delle Esposizioni al Parco di S. Gallo (espongono anche Bacci e Nardi; Dudreville presenta l'ostico *Il caduto*). Futurismo e metafisica appaiono con la loro nuova maschera o meglio con il loro pirandelliano volto. Si leggono le frequentazioni al museo dietro le pareti dechirichiane, le parlate su Giotto dietro molte tele di Carrà, la discesa all'ipogeo etru-

sco nella plastica di Martini, la distillazione della realtà fino alla purezza estrema dietro le cose di Morandi...

Mentre il nuovo regime prende il potere con una marcia (destino bizzarro del dinamico futurista), fermenta a Milano la pittura (e l'idea stessa della pittura). Si prepara nell'autunno il gruppo dei "Sette pittori del Novecento". Si tiene una mostra a novembre alla Bottega di Poesia. È Carlo Carrà, all'inizio di dicembre, a tuonare sulla nuova situazione dalle colonne de "L'Ambrosiano". L'ironia è inclemente nei confronti di Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi e Sironi (definito "il caricaturista del 'Popolo d'Italia'"). Pensa che l'etichetta nasca da quella consuetudine militare che parlava della "classe del 1900"; stigmatizza la moderna volontà di "unirsi in setta"; insinua che mettersi sotto l'usborgo d'un mercante sia un tradimento di alcuni principi etici dell'arte...

Si intitola "Mostra di pittura e scultura contemporanea italiana" quella presentata in novembre alla Bottega di Poesia di Milano: è un'importante (quanto dimenticata) prova generale per la prossima mostra dei "Sette pittori". Troviamo Malerba e Oppi (espone otto paesaggi), Gigiotti Zanini con il *Grande paesaggio**, Funi e Dudreville (espone, tra l'altro, lo *Studio di carattere**). Ci sono anche Carrà e Casorati, e quell' Egger-Lienz che già alla Biennale doveva aver colpito Dudreville.

Alcune delle rare mostre personali del periodo saranno dovute all'attività di Anton Giulio Bragaglia, con la sua Casa d'Arte nelle vecchie terme di via degli Avignonesi a Roma. Ha esordito con Balla e de Chirico (1918-19) ed è ora attentissimo ai problemi emergenti. Presenta nel mese di maggio una mostra personale di Ubaldo Oppi, che molto dovrebbe aver interessato i romani, e a fine anno una mostra di Ferrazzi.

(Parentesi parigina. Al Salon d'Automne Tozzi invia *Après le bain**, Ubaldo Oppi *La femme du peintre**, l'oltremarino ritratto veneziano, proprio come l'anno prima aveva inviato al Salon des Indépendants *Le double portrait**, il dipinto in cui si raffigura accanto alla moglie con lo spartito mozartiano.)

E siamo al 1923. Il 26 marzo, esordio dei "Sette pittori del Novecento" nella Galleria Pesaro. Non è una mostra, ma una manifestazione culturale (come appare nel consuntivo della galleria nel 1938), così enunciata: "Visita alla Galleria Pesaro di S.E. Benito Mussolini in occasione della fondazione del '900 italiano". Margherita Sarfatti e Lino Pesaro lo accompagnano nelle sale (come riferisce "Il Popolo d'Italia") e lui indirizza ai presenti un breve saluto.

Un nuovo importante appuntamento, anche per il rapporto tra artisti e classe dirigente, è la Biennale romana che si apre, nella sua seconda edizione, a novembre. Vi è ancora qualche sala storica (Sartorio, Innocenti, Mancini), ma l'esposizione è dedicata soprattutto agli artisti attuali. De Chirico espone diciotto quadri. Si notano le presenze di altri "ritornanti" (o "pentiti", come li chiama il metafisico), come il Severini della *Maternità* e il Ferrazzi de *I caratteri della mia famiglia*. Tra gli stranieri si notano le presenze di Bernard e Picasso (la sua riproduzione di un quadro "realista" appare in catalogo accanto a Trombadori), Hoddler, Léger, Liebermann. Tra gli artisti romani della corrente battezzata "neoclassica" si incontrano Guidi e Socrate, Bertoletti e Oppo, Donghi (un esordio ricco di promesse).

Il nuovo orientamento di gusto si può notare anche in diverse mostre lungo la penisola. Ricordo l'esposizione d'autunno a Ca' Pesaro dove qualche torinese (Chessa, Galante, Menzio) si confronta ai milanesi (Borra) e ai veneti (Nardi e Vitturi).

Una importante mostra internazionale (ha alcuni precedenti, come per esempio

l'esposizione di San Francisco nel 1915) riepiloga la situazione. È a Buenos Aires e si intitola "Esposizione italiana di belle arti". Appare per la prima volta (col titolo *Giovanna*) la mitica *Silvana Cenni** che verrà definita da Italo Cremona "una musa inquietante del millenovecentoventidue".

Sembra proprio il 1924 l'anno cruciale per la nostra storia. Alla Biennale di Venezia, anche se definito con svariate etichette, il "realismo magico" sembra proprio essere il clima più diffuso. Nella sala 22 troviamo la mostra "Sei pittori del Novecento" organizzata da Margherita Sarfatti: accanto a Funi e Malerba appare il Sironi solenne de *L'allieva**, mentre sfonda una parete l'ambizioso telero di Dudreville *Amore: discorso primo**. A Oppi viene concessa una sala, presentata nientemeno che da Ugo Ojetti, che susciterà polemiche (figura, tra l'altro, l'ambiguo capolavoro *Le amiche**). "La sua pittura non è una cosa seria" assicura il suo amico Nino Barbantini.

Un punto di riferimento resta la grande mostra di Felice Casorati, curata da Lionello Venturi. Nell'intarsio del colore freddo si vedono le sue tornite ignude e i durissimi ritratti, quelle allegorie che sono il traslato ambiguo del suo studio, la morte della natura disseccata come in un museo di storia naturale.

Tra i torinesi c'è poi Carlo Levi, gelidamente sensuale, con *Arcadia**, una tela inquietante. Virgilio Guidi presenta il capolavoro *Il tram* (in una sala accanto c'è il trionfo effimero di Armando Spadini). Mario Tozzi partecipa con due dipinti, tra cui *Dopo il bagno**. Espongono Trentini e Natale Scarpa, che comincia a farsi chiamare Cagnaccio di San Pietro: è accettato con un trittico allucinato sul tema della madre (un tema che fu di Boccioni): i tre sportelloni sono dedicati a "vita", "dolore", "gloria". Un espediente simbolista per dipingere leccati arredi fiamminghi, glaciali prospettive, cose e oggetti analizzati con la lente di ingrandimento e col microscopio...

E infine, nella sala 36, mescolato ad arte a pittori inconcludenti, si rivela Giorgio de Chirico: due metri quadrati e mezzo di pittura a tempera per far trionfare l'inquietante Hermes che sorvola ville romane e cavalieri erranti, nel quadro intitolato (non è sicuro perché) *Ottobrata**. L'abbiamo voluto come sigillo ermetico per la nostra mostra di oggi.

Da Bruxelles a Torino, da Milano a Roma, alita sempre più caldo il soffio creatore del "realismo magico".

A Torino, in primavera, si apre la Quadriennale nei saloni della Promotrice: Casorati espone quadri come *Lo studio*, ma anche Nardi espone uno spoglio atelier, mentre de Chirico (invitato proprio da Casorati) dispiega la sua malia mercuriale. Il suo autoritratto con Euripide è realista per l'apparizione dell'artista-teorico, è magico per l'imprevisto accoppiamento. In estate a Bruxelles, in una mostra organizzata dalla Galleria Pesaro al Cercle Nautique, si notano le presenze di Casorati e de Chirico, Oppi e Trentini. A Milano, a fine anno, quasi una mostrariepilogo. Si intitola (in modo piuttosto anonimo) "Esposizione di venti artisti italiani" ed è presentata da Ugo Ojetti. Un programma è indicato dal *Figliol prodigo* di de Chirico, mentre si precisa la tendenza al confronto incalzante tra Casorati e Guidi, Malerba e Trentini (che espone *La Gemma**), Donghi e Oppi, Socrate e Tozzi... È la situazione che alcuni "stranieri" come Franz Roh e Rom Landau stanno prendendo in considerazione per i loro libri teorici.

A Roma, nella galleria di Anton Giulio Bragaglia, si apre a dicembre una mostra di Antonio Donghi: aggiunge un tassello al mosaico della nostra tendenza. Il pittore appare alla ribalta come una Minerva armata scaturita dal cervello di Giove: il capolavoro del momento è *Carnevale** (destinato a vincere un premio a Pittsburgh). Tutti i giornali sottolineano la sua apparizione "metà fisica e metà cro-

naca nera”: la luce fissa e magnetica, il clima incantato, l’alternativa di funereo e sgargiante. Il futurista Paladini lo allontana dai neoclassici (Casorati, Oppi, Funi) per indicare “un fondo prettamente realista”. C’è chi parla di Malerba; de Chirico lo trova superiore perfino a Casorati...

A Firenze, in ottobre, Ferrazzi ha presentato al Premio Ussi *Visione prismatica*. (A Parigi il 15 ottobre è pubblicato il *Manifeste du surréalisme* di André Breton; il primo giorno di dicembre appare la rivista “La Révolution Surréaliste”. Nella foto di copertina posa Giorgio de Chirico: metafisico, classico, mago.)

È il 1925 l’anno dell’elaborazione teorica della nostra tendenza. I libri di Roh e Landau, la mostra organizzata a Mannheim da Gustav Hartlaub sono sintomi di una precisa coscienza internazionale della ricerca del dopoguerra.

È datata marzo la prefazione del volume di Fran Roh, *Nach-Expressionismus - Magischer Realismus - Probleme der neuesten europäischen Malerei*, edito a Lipsia. La zingara addormentata del Doganiere indica nel frontespizio l’idea di realtà nella sospensione, l’attesa del vero... L’autore era uomo dell’avanguardia, ed è quindi non sospetta la sua operazione di “ritornante” (tra l’altro aveva collaborato con El Lissitskij in un fondamentale volume sulla fotografia apparso nel 1919). Il primo cliché del settore del realismo magico è un quadro di Severini, *Giocatori di carte**; sfogliando le tavole affiorano le presenze di de Chirico e Carrà, Oppi (è riprodotto il dipinto *Le amiche**) e Funi: sono confrontati a Schrimpf, Mense, Kanoldt, Dix, Grosz, Picasso, Derain...

Nel libro di Rom Landau, *Der unbestechliche Minos*, edito ad Amburgo, si precisa l’analisi di questa tendenza italiana, con la presenza di Oppi e Casorati, Donghi (è riprodotto *Carnevale**) e Funi.

Si apre in giugno la mostra “Neue Sachlichkeit” nella Städtische Kunsthalle di Mannheim: curatore è il direttore del museo Gustav Hartlaub, che già dal 1922 pensa a questo problema. All’inchiesta di “Das Kunstblatt” (1922) sul naturalismo aveva risposto di individuare nel nuovo realismo due zone: una corrente di destra, classica e atemporale (Schrimpf, Kanoldt, Mense ecc.) e una corrente di sinistra, più attenta al vero e al sociale (Dix, Scholz, Beckmann, Grosz ecc.). Per quanto ci riguarda, è curioso notare come Hartlaub, studioso dell’alchimia e dell’ermetismo e che appare in stretta relazione con Franz Roh, sia riuscito a operare una difficile coniunctio tra la nuova oggettività (la revisione del realismo alla luce dell’avanguardia) e il Magischer Realismus.

La Biennale romana è alla sua nuova edizione, la terza. I pilastri sembrano da una parte Arturo Martini, che espone, tra l’altro, *L’amante morta**, e dall’altra Carlo Carrà. Con più opere figurano de Chirico, Francalancia e Trombadori; si notano le presenze di Cagnaccio e Sciltian; largo spazio è dedicato ai milanesi del Novecento.

Centro di fervori d’avanguardia e post, la Casa d’Arte Bragaglia presenta a marzo la mostra di de Pisis e a dicembre, con l’avallo di Roberto Longhi, l’oggettivo Gregorio Sciltian, arrivato da poco da Berlino. Qualche quadro importante affiora in altre mostre. Nell’estate a Venezia, nella I Esposizione degli artisti di Ca’ Pesaro al Lido, Chessa espone la *Natura morta con chitarra** e Felice Casorati, autore della copertina del catalogo, presenta nella sala IV *Raja: quadro incompiuto**, dall’indicazione sibillina.

Il 1926 segna l’epilogo della nostra storia. Mostra del Novecento e Biennale di Venezia sono le due facce d’una moneta il cui corso appare ormai quasi scaduto. La I Mostra del Novecento italiano (febbraio-marzo) occupa nove spaziose sale della Permanente di Milano. Nella seconda, espongono i milanesi, nella terza

troviamo Trombadori (*Donna nuda**), Oppi e Socrate, Ceracchini e Campigli: nella quinta Morandi e de Chirico, Dudreville e Casorati (*Conversazione platonica**); nella sesta Guidi (*Il pittore all'aria aperta**) e Francalancia (*Acrocoro del pappagallo**). Non è certamente questa la sede per valutare le presenze e le assenze, come anche la ragione di certe discontinue presentazioni di opere.

Alla Biennale, bilanciata con gli ampi spazi concessi a Carena e Böcklin, tra gli artisti che ci interessano figurano Carrà (*L'attesa**), Cagnaccio, Vitturi (*Donne e violini**) e Trentini, Levi (*Il fratello e la sorella**), Donghi.

Abilmente manovrata, comincia a varcare i confini la carovana dell'arte italiana. Nell'americana "Exhibition of Modern Italian Art" (1926) appaiono in mostra i due capolavori di Ferrazzi *Idolo del prisma** e *Viaggio tragico*. Molte le tappe nello scorcio degli anni Venti. Nel 1926, Parigi. Nel 1927, Zurigo, Olanda, Ginevra. Nel 1928 Lipsia, Dresda (appare il *Nudo disteso** di Oppi). Nel 1929 Ginevra, Nizza, Berlino, Parigi, Barcellona. Nel 1930 Basilea, Berna, Buenos Aires.

Sempre importante la presenza di artisti italiani all'annuale Premio Carnegie a Pittsburgh: tra i vincitori (accanto a Picasso e Matisse, Derain e Bonnard), Ubaldo Oppi nel 1925, Ferruccio Ferrazzi nel 1926, Antonio Donghi nel 1927 (e poi Carena, Sironi, Casorati).

Ideario

ALLEGORIA. Può sembrare strano, ma perfino nel periodo più estroverso o introverso della ricerca l'allegoria resta un appannaggio del carattere italiano. Per Boccioni poteva essere la celebrazione della "città che sale" (curioso, celebrare con un cavallo impennato il progresso dell'edilizia), per Balla poteva essere l'esaltazione della luce a significare il sole dell'avvenire. Nel momento della metafisica, per de Chirico ogni rappresentazione vuole dare corpo all'*altro* (dal dizionario del Petrocchi: "Allegoria, figura che sotto un soggetto ne adombra un altro"). Le piazze vuote indicano la Malinconia e la Solitudine, gli oggetti assemblati nel periodo ferrarese parlano di Guerra e Pace, le muse inquietanti sono una celebrazione della Poesia.

Dopo la guerra l'allegoria può essere mitica o biblica. De Chirico celebra nella partenza degli argonauti l'enigma del Viaggio e della Ricerca, esprime nei figliol prodigo l'idea attuale del Ritorno, ritrova in Edipo e la sfinge il doppio della Esistenza. Carrà, da parte sua, nel ritorno a qualche soglia inesplorata, scopre la Bibbia (come aveva fatto de Chirico nella città ebrea). Ed ecco le figlie di Loth che celebrano quel mitico addio, prima di essere trasformate in statue di sasso: come dire l'allegoria della Scultura. Appassionato delle storie di S. Francesco dipinte da Giotto sui muri di Assisi, può anche pensare (il pino sul mare) a un'allegoria della Natura. In una tela con due figure in un paesaggio è proprio il titolo a indicare il valore allegorico: l'Attesa.

Nel nostro periodo, l'allegoria può essere globale o più larvata (un pretesto), o addirittura negata. L'Amore e la Vita trovano un celebratore in Dudreville, la Maschera in Casorati e Donghi, l'Idea in Ferrazzi. Il grande quadro di Dudreville *Amore: discorso primo* è "lo spaccato d'un palazzo veneziano visto di notte con le diverse famiglie e vari episodi riferentisi ai molteplici aspetti dell'amore". Tre anni di lavoro, ventisette figure: l'idea degli scomparti d'uno storico politico, ma anche la celebrazione dello "spaccato" della realtà, della "tranche de vie", come si diceva allora. L'amore è visto nel vitalismo o nella necrosi: passa una gondola e dà alla scena il senso della realtà colta con un flash. La moglie infedele

Per la qualità dell'argomento ho preferito, al testo tradizionale, una indicazione di temi e problemi (alla maniera di Savinio, Bontempelli e Prezzolini). I lemmi si riferiscono a momenti culturali, rapporti professionali, idee critiche, "generi" artistici, tecnica, iconografia. Sono semplici indicazioni visive le immagini riprodotte a lato delle voci: i riferimenti corretti sono i quadri in mostra.

si protende (alta una volta e mezzo il vero) a baciare l'amante, mentre il marito suona ignaro la spinetta; la famiglia felice celebra la sua continuità; gli uccelli o i gatti pensano all'accoppiamento, la prostituta passeggia e i turisti tubano. Una donna si sporge dal balconcino per adescare quell'uomo affacciato in alto a sinistra, che non è altri che il pittore.

Il carnevale di Donghi è un doppio della vita: non è la solenne trasposizione di Severini (perfino sacra) di se stesso e della sua famiglia nelle vesti d'una comédie de l'art che è anche una ricerca di radici italiane. Donghi cerca nel mondo dei pierrot e dei clown, delle ballerine e degli arlecchini quella sottile malinconia che in altro modo si vedrà alle luci della ribalta nel cinema tedesco. Cabaret e angelo azzurro, giocolieri e pagliacci rappresentano l'alienazione distratta dello spettacolo che, comunque, continua...

Tutta la pittura di Ferrazzi celebra in questi anni, con la perenne presenza del prisma, l'allegoria della Visione. Lui stesso si presenta alla ribalta con un trasparente cristallo sfaccettato e consacra al prisma il suo Idolo. La visione prismatica è una celebrazione congiunta della luce, della molteplicità della realtà ma soprattutto dell'Oggettività della Visione. Le forme scomposte e analizzate del periodo cosiddetto futurista riprendono ordine in questo frammento della natura che ricompono come in uno specchio moltiplicato una realtà sfaccettata e, proprio per questa ragione, magica. In un microcosmo si concentra il macrocosmo, la realtà si oggettiva in un obiettivo fotografico multiplo...

L'allegoria diventa in altri casi più modesta, allusiva, intuitiva: non testo ma pretesto. Ecco Trentini che celebra nel quadro *La Gemma*, nel solenne svariare dei grigi, un'idea di Natura e di Continuità (ma c'è anche il Sacro in quell'attributo eucaristico pacatamente esibito). Carlo Levi vuol dipingere un giovinetto acerbo in prospettiva, ma, nel momento che gli attribuisce uno zuffolo e lo associa alla frutta di un improbabile eden, sta parlando di Arcadia. Achille Funi vuol dipingere una donna tornita e memore di storiche positure (Filippo Lippi o Tiziano); ma quando le mette in mano un trionfo di frutta parla in effetti della fecondità della Terra; e quando la riprende con un bambino cresciuto allude (anche con sacro riferimento) alla Maternità. E in altri casi celebra, dipingendo una giovane e una vecchia, le Età della Vita.

C'è infine la negazione dell'allegoria, la rimozione. Morandi non ha mai parlato di sottintesi nella sua pittura, eppure questi quadri apparentemente senza storia celano una segreta allegoria, a più strati, dalla Vita alla Morte: Natura o Vanitas vanitatum... E non diversamente lavora Casorati. Dietro *Raja* si vede in filigrana un'Annunciazione e perfino il damasco cartaceo rimanda a storiche realtà (Gentileschi). Un caso a parte è *Conversazione platonica*. Casorati parla poco dei suoi quadri, ma in questo caso ha molto insistito sul fatto casuale della nascita della tela: l'architetto Sartoris che, nel suo studio, sorprende una splendida modella. Casorati certifica di aver dipinto il vero: "quell'omino compunto e triste accanto a tutto quello smalto, a quel riverbero accecante..." Eppure, anche chi sistematicamente si affanna a dipingere il proprio studio, ancora un'allegoria la celebra: quella della Pittura. E lo stesso titolo del quadro (*lapsus sublime*), anche ammesso che sia a posteriori, trasporta quella scena ("non vi è alcun significato" ha detto l'artista) alla responsabilità di celebrare il mistero (allo stesso tempo sacro, filosofico, pittorico) della Contemplazione. Può anche essere magico, il suo realismo, perché (come volevano gli allegoristi antichi) la verità è sempre nuda.

AUTORITRATTO. Vedi *Specchio, Maschera*. Insistere sul proprio volto è, per Giorgio de Chirico, la dichiarazione del suo pensiero: individualista, umano troppo



Allegoria

Ferruccio Ferrazzi, *Figure di notte*, 1925.



Autoritratto
Achille Funi, 1920.

umano, da Über Mensch. Si autoritrae in questo periodo una trentina di volte: vuol dire che si ama, oppure che cerca di conoscersi, ovvero che cerca una identificazione attraverso l'“analisi”? Narciso cerca il proprio doppio nello specchio, ma si ritrova sempre come altro. Come tragico (l'autoritratto con Euripide), come uomo degli enigmi (l'autoritratto con Hermes), come ebreo errante (i due autoritratti in veste di Odisseo). Ovvero l'autoidentificazione resta doppia, slittante, schizoide...

In molti dei pittori di questo tempo l'autoritratto è normale documento: così è per Donghi, Funi, Tozzi. Altre volte si cerca una inscenatura teatrale. È il caso di Oppi che si autoritrae accanto alla moglie, come in un dittico degli Uffizi. È il caso di Guidi che si nasconde in mezzo ai personaggi del suo affollato tram, che a tutto somiglia tranne che un mezzo di trasporto. È il caso di Dudreville che nel suo primo discorso (l'amore) si colloca, innamorato, alla finestra. È il caso di Ferrazzi che orchestra intorno al proprio autoritratto il primo rispecchiamento che è la famiglia, in una sorta di *Tondo Doni*.

Casorati non si è mai fatto un autoritratto: è lui stesso a confessarlo. Eppure almeno una volta riusciamo a intravedere la sua effigie sfuggente: è in *Natura morta con manichini* del 1924 (Civiche Raccolte d'Arte di Milano), esposto alla Biennale nello stesso anno. Non a caso il volto è registrato da uno specchio, accanto alle teste di gesso colorato e allo strumento musicale (il doppio e l'armonia).

Autoritratto, insomma, come documento, come finzione teatrale, ma anche, come in quest'ultimo quadro, immagine del rimosso.

CLASSICO, CLASSICISMO, MUSEO. È Giorgio de Chirico a proclamare “*pic-tor classicus sum*”, ma molti sono gli artisti che, più o meno coscientemente, tornano nel museo. Mario Broglio, editore e promotore dell'arte nuova, accanto al lavoro sugli artisti più vivaci di quei giorni (de Chirico, Carrà, Morandi, Martini ecc.), pensa a una collana sui maestri della pittura: propone a de Chirico di scrivere su Signorelli, a Longhi su El Greco e Paolo Uccello, a Carrà su Masaccio e su Giotto (solo quest'ultimo volume verrà pubblicato). E quando nel 1923 vuole conquistare Parigi, rilega un blocco dei suoi fascicoli e gli imprime il titolo *Le néoclassicisme dans l'art contemporain*.

Al di là delle Alpi Gino Severini ha dimenticato il futurismo in favore d'un cubismo sintetico, e avverte a un certo punto che va definita la nuova ricerca sul numero e lo spazio ordinato (*Du cubisme au classicisme*, 1921). E quale termine sceglierà Severini, se non “classicismo”?

Iniziamo dalla teoria. Molto si parla nel dopoguerra di ritorni. È utile verificare questo clima nelle pagine di Massimo Bontempelli, compagno di strada dei pittori: “Beninteso, il secolo ventesimo non vuole restaurazioni, cosa repugnante alle leggi naturali. Come si rifiuta d'essere futurista o espressionista, così non tiene a diventare neoclassico o neocattolico. Naturalmente tutti vorremmo essere figli di nessuno; ma non sempre è possibile. Ogni tanto si riconosce di essere il prodotto di un coito, cioè di una lotta. Forse per ora siamo i figli dell'antitesi tra lo spirito cubista e lo spirito futurista (cioè tra l'ultrazionale supersolido e l'ultrailllogico superfluido). O meglio dello sforzo di reagire contro entrambi. Certi per *classico* intendono il *classicismo*. Ma anche quelli che invece pensano ai greci, hanno torto, e non voglio che si dica ‘ritorno’. Classico non è una determinazione di tempo, è una categoria spirituale. In realtà, *classica è ogni opera d'arte che riesca a uscire dal proprio e da ogni tempo*. Classici Leopardi e Petrarca non meno che Catullo e Alceo. Anche il romanticismo riesce al suo classico. Classico è Shakespeare, che insieme con Michelangelo ha dato la grande mossa al



Classico
Virgilio Guidi, studio del tempo della scuola d'arte a Roma, 1906.

romanticismo. Classico non meno che Omero è Dante, in cui pure sono più elementi gotici ed etruschi che non greci. Ogni epoca vuole il classico *suo*. Non parliamo dunque di 'ritorni'; parola equivoca, anzi imbecille. La nostra epoca, uscita dalle esperienze avanguardiste (che furono il brillante rogo degli ultimi relitti del romanticismo), sta avviandosi verso *il suo proprio classico*. I segni se ne vedono da tutte le parti. L'abbandono del cromatismo in musica, la parete liscia in architettura, l'abborrimento dell'aggettivo nell'arte dello scrivere. E soprattutto lo spirito, che cerca di scavare in profondo: l'arte non più come divertimento, ma come *religione del mistero*."

Quest'ultima idea la ritroviamo anche in Wilhelm Worringer, quando a proposito de *Il pino sul mare* di Carrà parla di valore classico e non di "classicismo", e precisa che si tratta d'un senso del classico "attivo". Da parte sua Margherita Sarfatti riporta l'attenzione (come "Valori Plastici", del resto) sull'Ottocento italiano (ma anche Longhi, parlando del Carrà de *L'attesa*, pensa a "certi antichi toscani"). La Sarfatti è poi un po' polemica con gli artisti troppo teorici: "I classicisti e i neoclassicisti dell'odierna avanguardia distillano teorie e stabiliscono canoni, desumono regole, cavillano e raziocinano bene, ma troppo."

E veniamo alla pratica. Giorgio de Chirico torna nel museo con il permesso del copista, guarda a Raffaello e Lotto, Perugino e Dosso: un rinascimento vago, come era vagamente "italiana" l'atmosfera delle piazze d'Italia. Giorgio Morandi, da parte sua, consulta libri di altro genere: parla a Giuseppe Raimondi del libretto di Gowans su Ingres ma anche di Canova. Per la volontà classica Ingres è un modello ideale; per la freddezza della linea e del colore, un nudo di Oppi con lo specchio in mano è, per esempio, il ricalco fotografico del famoso *Edipo*. Funi frequenta, del museo, le sale del Quattrocento e Cinquecento, per ritrovare Tiziano e le sue donne generose: è curioso l'ironico attacco di Anselmo Bucci in "Le Arti Plastiche": "Mi prosternai prendendo congedo: Maestro, corre per i quadrivi il sembiante di una Lavinia, che reca con le braccia una cornucopia. Uno sconosciuto l'ha dipinta che la dà per sua, mentre essa è immagine di una tua immagine. È un dipintore novizio e da strapazzo. Puniscilo. Si chiama Titianus Vecellius."

C'è chi, del museo, frequenta le sale dei fiamminghi. Non si può che spiegare così una certa ricerca di Dudreville, lenticolare fino all'exasperazione. Può sembrare prossimo a Otto Dix il suo *Studio di carattere* perché, per entrambi, i modelli sono d'oltralpe.

C'è chi frequenta l'archeologia degli etruschi, un popolo che sta riemergendo proprio ora dalle argille di Veio o di Cerveteri. E Martini dichiara: "Per due anni ho studiato la scultura etrusca e per cinque l'ho ridata. Io sono il vero etrusco; loro non hanno dato un linguaggio, e io li ho fatti parlare, li ho espressi." L'uomo di Cerveteri e l'Apollo di Veio, nati attraverso una forma decorativa greca, hanno lo stesso sorriso: "unica loro magia."

Loro compagni di strada sono alcuni storici che additano vie nuove nel labirinto del museo. Lionello Venturi (non ancora filofrancese accorato) segue i torinesi, mentre pubblica una monografia sul Caravaggio e lancia l'idea del "gusto dei primitivi". Roberto Longhi studia da una parte la luce-colore di Piero della Francesca, e dall'altra parte il buio-realtà del Caravaggio (le edizioni di Broglio annunciano un volume di gran formato, mai apparso). Propone, insomma, le due facce dell'erma bifronte dell'attualità: il magico e il realismo.

(Parentesi di costume. Ugo Ojetti su Mussolini, in *Cose viste*, 1923-1929: "Labbra diritte, mandibole prominenti, mento quadrato: è il suo volto fisso, volontario, diciamo classico.")

EUROPA. Non è azzardato dire (come faccio da anni) che il clima generato da “Valori Plastici” è in realtà il primo linguaggio comune europeo. È interessante notare che c’è voluta una guerra mondiale per far riflettere le singole nazioni sull’idea stessa di Europa.

Come al solito, è Massimo Bontempelli a notare lucidamente l’evento (*L’avventura novecentista*, 1938): “Prima della guerra si stava già lavorando un altro aggettivo: ‘europeo’. (La parola ‘internazionale’ ebbe poche ali: l’avevano fatta di troppa materia e di poca anima. La parola ‘cosmopolita’ non ebbe mai altro che un senso superficiale e mondano.) Credo che l’aggettivo ‘europeo’ sia stato inventato da Nietzsche. Alla vigilia della guerra, esso correva già il rischio di corrompersi prima d’aver avuto la sua vita nobile ed efficace: intorno al 1910 nelle capitali d’Europa le società intellettuali s’erano arrangiate un loro europeismo mescolato di Zarathustra mal tradotto e di balletto russo. [...] Oggi l’aggettivo ‘europeo’ sta prendendo forza. Qualche volta, qua e là per l’Europa, due italiani incontrandosi se lo dicono sotto voce come un segno misterioso di riconoscimento. Ma non osano definirlo. Io per me oserei tutto, ma non ne sono capace. Probabilmente uno dei contenuti dell’europeismo è una collaborazione artificiosa a favorire il predominio delle aristocrazie europee, per mantenere all’Europa la sua situazione di centro pensante del mondo. Situazione europea, che è l’ampliamento del misterioso e primigenio dominio spirituale del Mediterraneo.”

FASCISMO. Discorso del presidente del Consiglio dei Ministri, onorevole Benito Mussolini, all’inaugurazione della mostra “Sette pittori del Novecento” alla Galleria Pesaro di Milano, 26 marzo 1923 (“Il Popolo d’Italia”, Milano, 27 marzo 1923): “Io mi sento della stessa generazione di questi artisti. Io ho preso un’altra strada; ma sono anch’io un artista che lavora una certa materia e persegue certi determinati ideali. Non vi è dubbio che il ’900 segna un punto decisivo nella storia della moderna Italia. Bisogna riportarsi ai giorni grigi ed infausti che seguirono la rotta africana; pareva che l’Italia dovesse rimanere sepolta sotto le sabbie dove tanto generoso sangue italiano e valoroso era stato sparso. Il ’900 è un anno importante perché segna l’ingresso di gran parte del popolo italiano nella vita politica. Non bisogna essere malcontenti che ciò sia arrivato. Non si può fare una grande nazione con un piccolo popolo. Non si può governare ignorando l’arte e gli artisti; l’arte è una manifestazione essenziale dello spirito umano; comincia con la storia dell’umanità e seguirà l’umanità fino agli ultimi giorni. Ed in un paese come l’Italia sarebbe deficiente un Governo che si disinteressasse dell’arte e degli artisti. Dichiaro che è lungi da me l’idea di incoraggiare qualche cosa che possa assomigliare all’arte di Stato. L’arte rientra nella sfera dell’individuo. Lo Stato ha un solo dovere: quello di non sabotarla, di dar condizioni umane agli artisti, di incoraggiarli dal punto di vista artistico e nazionale. Ci tengo a dichiarare che il Governo che ho l’onore di presiedere è un amico sincero dell’arte e degli artisti.”



Fotografia

Francesco Trombadori, la foto quadrettata per il riporto sul quadro, 1931 c.

FOTOGRAFIA. Quando si parla di realtà, il tasto dolente è quello della verosimiglianza fotografica. Scoppia nel 1926 lo scandalo Oppi: è colpevole, nientemeno, di aver copiato i suoi turgidi nudi femminili, esposti in quell’anno nella Mostra del Novecento, dalle fotografie da accademia fin-de-siècle (ma sono politiche le ragioni della sua caduta in disgrazia). Già nella Biennale del 1924 il pittore Oppo, autore di nudità giorgionesche, aveva criticato “quel molto di fotografico” che si vedeva nella pittura di Oppi. È veramente edificante (si può leggere quasi integralmente nell’*Antologia* del presente volume) il dossier di quello che fu subito definito “il caso Oppi”.

Credo che il problema del rapporto pittura-fotografia si sia posto dal giorno susseguente all'invenzione di Daguerre. In Italia scoppia nel 1907, quando alla Biennale di Venezia si accorgono che un divo dell'establishment, Giulio Aristide Sartorio, ricorre alla fotografia come supporto dell'ideale. È Alberto Savinio a tirare le somme di quell'affaire, con la consueta acutezza: "Si disse che per delineare i contorni delle sue figure, Sartorio si era servito di fotografie proiettate, e la rivelazione di questo 'procedimento' sollevò a suo tempo profonda indignazione; tanto radicata è l'idea che la pittura va fatta 'a mano'. Più tardi, nel periodo degli 'errori', una rivelazione di questo genere avrebbe commosso meno, sia perché l'abitudine degli 'errori' aveva di molto annacquato il dogma della manualità della pittura, sia perché l'esempio di Picasso, de Chirico e altri aveva volgarizzato l'idea che per dipingere un quadro ci si può anche servire di fotografie. Più l'artista è intelligente, più si serve di mezzi indiretti. I suoi terribili draghi, Böcklin li ritraeva da pesciolini da frittura. La colpa di Sartorio non è di essersi servito di fotografie, ma di essersene servito 'senza spirito'. Oltre ai servizi diretti che la fotografia rende ai pittori, essa ha impresso il proprio carattere nella 'mente' di tutte le arti. [...] Le arti vanno divise in prefotografiche e postfotografiche. Come credere che Sartorio si è davvero servito di fotografie? La sua pittura è prefotografica o meglio afotografica. Manca di quel 'sapore di verità', che la pittura ha preso dalla fotografia."

Ho più volte parlato delle derivazioni di Giorgio de Chirico e Alberto Savinio da fotografie o materiale simile: il loro metodo metafisico ha bisogno d'un filtro, d'un déjà-vu che possa rimandare all'infinito. Impaginando questo libro, mi accorgo che la celebre posa a braccia incrociate di Casella che de Chirico gli attribuisce in due ritratti deriva da una famosa fotografia del musicista (si vedano qui le illustrazioni del contributo di Massimo Carrà).

I pittori del realismo magico si riuniscono da Anton Giulio Bragaglia: ricordo le personali di Socrate, Donghi, Sciltian, le presenze di Trombadori e Francalancia, l'incontro con Oppi (e Beckmann). È inutile soffermarsi sulla personalità di Bragaglia come fotografo (le avanguardie, da Nadar a Stieglitz, appaiono amministrare dai fotografi), e sulle frequenti mostre di fotografie intercalate nella Casa d'Arte Bragaglia alla pittura.

Proprio Trombadori, uno dei critici di Oppi, mi è parso, in un mio recente studio, "moderno" proprio per il suo ricorso alla fotografia. Copista nei musei, anche quando dipinge un paesaggio copia la natura nel momento della sua oggettivazione (fotografica). Esistono ancora nel suo atelier le fotografie accuratamente quadrettate che sono servite per il riporto sulla tela dipinta. L'editore di un mio recente catalogo ha invertito la foto dell'autoritratto di Trombadori perché gli faceva un curioso effetto vederlo come unico mancino in una pagina di autoritratti allo specchio: ma quel quadro non era in controparte, proprio perché non deriva dallo specchio ma da una fotografia quadrettata... Trombadori ha con molta intelligenza cercato il realismo, ma lo ha allontanato con un filtro "magico". Una battuta di spirito. Quando Oppi espone alla Biennale di Venezia del 1926, aggiunge al titolo *Giovani donne al mare* l'indicazione *miscuglio fotografico*.

GEOMETRIA. L'arte di questo periodo invoca un rapporto con la scienza. "Quante volte mi si accusava di essere razionale e di abusare di accorgimenti scientifici", riflette Casorati. Ma è lo stesso pittore a riannodare questa volontà all'essenza stessa dello spirito italiano, in un dialogo a distanza col grande metafisico, quando parla di Torino dalla "forma quadrata e squadrettata": "Solo in questa città potevano nascere i miei quadri."

La geometria e la matematica visiva rappresentano un segno particolare dell'Ita-



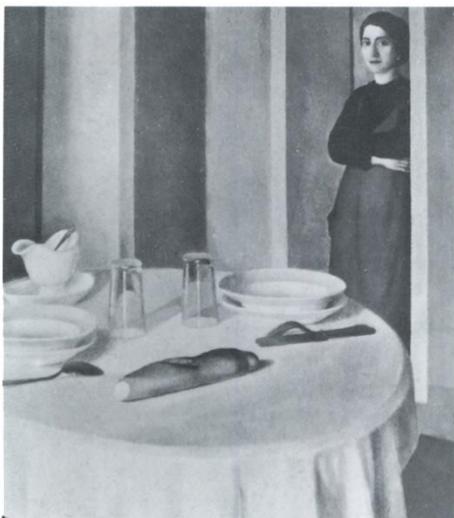
Geometria

Giorgio Morandi, *Autoritratto*, 1919.



Maschere

Felice Casorati, *Maschere*, 1921.



Natura morta

Antonio Donghi, *Tavola apparecchiata*, 1923 c.

lia. E quando Severini, esule a Parigi, vuole ritrovare il calore della sua Toscana, pensa alla commedia dell'arte ma anche all'universo delle matematiche. Torna a scuola, allora, e approda all'"estetica del compasso e del numero" (il sottotitolo del suo volume teorico sul passaggio dal cubismo al classicismo). "Ella cerca una disciplina, e non l'arte vera e propria", sentenza Benedetto Croce; ma Carrà riesce ad apprezzare "il ricco corredo di scienza".

"Musica è l'applicazione vivente della matematica", dice Severini, e rimanda a Pitagora e Platone. Ed è ovvio ritrovare nei nostri artisti una sottile coscienza dell'alternativa di timbro, dissonanza, armonia. Carrà dice di aver pensato *Il pino sul mare* come "costruzione armonica". Qualche spartito bene in vista tradisce alcune intenzioni musicali: e sarà Mozart per Oppi, Beethoven per Casorati.

MASCHERA. È ovvio, per questo tema (frequente negli anni Venti), pensare al teatro. E al protagonista: Pirandello. Quando nel maggio 1921 vanno in scena *Sei personaggi in cerca d'autore*, è il realismo che approda alle luci della ribalta, con quel tanto di magico che dà lo sdoppiamento del teatro in teatro. Pirandello esaspera il contrasto tra l'apparire e l'essere realmente, tra persona e personaggio, realtà esterna e realtà interna. È Massimo Bontempelli a chiarire che, per l'uomo pirandelliano, il dramma rimane questa "altalena fra persona e personaggio, e l'impossibilità dell'uomo di essere definitivamente l'una o l'altro". Maschere nude.

Il comico e il tragico vengono doppiati nelle maschere della commedia vitale. Nel quadro di Casorati del 1921, *Maschere* (entrato già nel 1922 nella Pinacoteca di Alessandria), il tema è enunciato alla perfezione. Sopra un comò si collocano un giornale, il calco in gesso d'una Venere, quattro maschere da carnevale, una celata di armatura; e il quadro viene raddoppiato dallo specchio nel fondo. Come dire un doppio elevato al quadrato. Rileggendo il testo di Prezzolini (1907) sul dualismo maschera-specchio si capisce uno dei temi fondamentali del periodo: il rapporto tra l'attore, la verità, la finzione, l'incantesimo e la morte. Non a caso una simile natura morta di Casorati, dipinta nel 1948, accanto alla maschera presenta il teschio.

Più addomesticate le presenze della maschera nella pittura di Donghi, Malerba, Severini. Nei loro quadri la maschera indica ugualmente finzione e doppiezza, ma senza la ensoriana "vanitas vanitatum". Resta il fatto che "la maschera e il volto" (altro tema teatrale) rimangono una costante nella pittura del tempo; frequente come il rapporto uomo-statua, personaggio-specchio.

NATURA MORTA. Partiremo, come al solito, da Giorgio de Chirico: per chi voglia andare al di là del visibile (metafisica o realismo magico) appare necessario muovere dal mondo fisico. Parla non a caso di "magia", quando scrive su Renoir ("Il Convegno", 1920): "La natura non si deve sorprendere... la natura va educata, velata, adombrata, coltivata, nel mistero e nel silenzio dello studio. Il pittore in fondo, quando non è pretto grullo, ha sempre qualcosa del mago e dell'alchimista." La natura morta diventa in de Chirico allegoria d'una stagione, segno ciclico del tempo (è confrontata a frammenti antichi), equilibrio ritrovato tra apollineo e dionisiaco: l'uva o il melograno si alternano alla testa di Apollo in qualche capolavoro del 1920.

De Chirico realizza nel quadro quello che Bontempelli aveva chiarito nella pagina. Ecco una nota da *L'avventura novecentista*: "Questi neoaccademici prendono in giro la passione di ieri per la 'natura morta'. Forse l'amore per la 'natura morta', la gioia con cui il pittore ritrova e carezza la forma d'una mela, e la offre all'universo, è piena appunto d'una semplicità da primitivo: è l'uomo che dipin-

ge come se fosse il primo che si mette a dipingere.” Bontempelli parla del primo uomo di fronte al primo quadro, della rivelazione della pittura che all’inizio coincide sempre con la natura.

E veniamo a qualche esempio. In un quadro di Morandi, la *Natura morta* del 1919, gli oggetti si scavano nel fondo, acquistano una doppia ombra (ciò avviene nella bottiglia) come vediamo nei bassorilievi in negativo dell’Egitto. Oppure perde lo spazio (come accade nella scatola) dove la prospettiva si fonde con lo sfondo, come in una dissolvenza. Dogma non della trinità ma della “divina proporzione”, questo quadro di Morandi indica ancora una volta che ci sono molti sottintesi dietro i suoi “pezzi facili” sulla natura.

In altri pittori la natura diventa il doppio dell’uomo: è fredda e glaciale come un’equazione algebrica. Ecco nel quadro di Carlo Levi delinearci il rigido cactus attribuito della sorella (un teorico tedesco parlava del cactus come architettura cristallina e vivente). Questa natura innaturale si contrappone, non a caso, ai rigidi strumenti del fratello ingegnere. Ecco, nel quadro di Chessa, che la frutta si unisce alla chitarra assicurando un senso alla scena disordinata che non riesce a fondersi nell’obiettività dello specchio retrostante. Ecco, nella scena di Vitturi, due violini che si accostano alla scodella di frutta: armonia della natura o naturalezza dell’armonia.

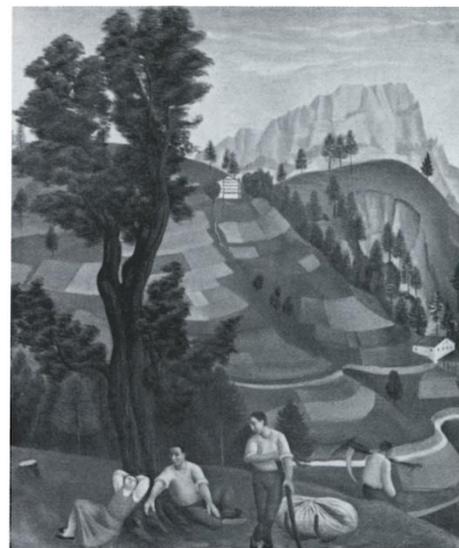
In un pittore come Dudreville la natura morta, soggetto “comodo ed economico”, può anche diventare un campo della sperimentazione, il tramite per il nuovo stile: “Ed ecco la lunga serie delle *Nature morte*, comodo ed economico modello che mi concederà ogni esperienza di fattura: ecco la insistenza sui toni bassi più difficili tecnicamente da trattare, il disegno limpido e fedele, l’esecuzione minuziosa, pesata ed accurata. È questa la mia vera e più proficua scuola.”

A Roma troviamo Donghi e Socrate, Edita Broglio, Trombadori e Francalancia. Il clima da museo (gli olandesi, qualche tedesco, Courbet forse) si alterna alla visione gelida d’un mondo distante. La natura, per Donghi, è altra cosa dalla naturalezza: frutta e strumenti musicali si disseccano, proprio come i paesaggi e le figure in colloquio monologante.

Quasi sempre, negli antichi cataloghi la designazione dei quadri di questo tipo è *Natura morta*, semplicemente (ed è faticoso identificare il quadro esposto attraverso recensioni, inventari, diari). Forse dietro questa titolazione neutra si cela un altro enigma. Forse i pittori dell’epoca vogliono indicare che il soggetto vero non è da cercare tra i fiori e i frutti, la caccia e la pesca, ma proprio nell’immagine stessa della Natura con la maiuscola.

Il pittore non risulta mai solo di fronte al “soggetto da ferma”: la sua idea dell’antico si accavalla alla visione della natura. E così de Chirico riannoda la pennellata di Böcklin a quella di Renoir, Donghi ricalca i filtri iridescenti di Gentileschi o la polvere sui liuti di Baschenis, Carrà vuole riallacciarsi ai suoi scapigliati lombardi, Sciltian esalta Caravaggio, come Trombadori e Socrate indicano la protesta olandese... Ogni artista sembra cercare, al di là della vita della natura, la vitalità del museo.

PAESAGGIO. È curioso come anche nel nostro secolo antidogmatico, un “libertino” come Bontempelli abbia potuto teorizzare in modo categorico sui generi (la citazione è da *Bianco e nero*, un libro di aforismi raccolto postumo): “La sola pittura seria è quella che raffigura la persona umana. Il misterioso dono della pittura non può essere stato offerto all’uomo per altro che per servirgli allo studio, alla contemplazione, alla esaltazione di se stesso. Il puro paesaggio è vuoto. Il paesaggio è la messa in scena della vita umana; e ve lo figurate un teatro



Paesaggio

Ubaldo Oppi, *Paesaggio cadorino*, 1922.

fatto di sole scenografie? La comune immagine letterata del *paesaggio come 'stato d'animo'* non è che una vecchia figura retorica.”

E allora? Il paesaggio è da lasciare agli inglesi del Settecento o ai macchiaioli, ai veneziani illuministi o agli impressionisti?

Sembra che gli artisti che operano nel clima del realismo magico (e lo dimostra la scelta anche della nostra mostra) rifuggano da questo genere poco trasformabile dal pennello e dalla mente. Ma almeno qualche caso andrà ricordato.

Il caso di Oppi. Un pittore che per tutta la vita ha esaltato il corpo, ma che ha contemporaneamente dipinto una serie indimenticabile di paesaggi (è troppo presto per poterne parlare, sepolti come sono nelle cantine o nelle aste periferiche). E penso anche allo sfondo del ritratto della moglie (1921 c.): evocazione della Laguna, gelida come in una visione polare o in una tela mantegnesca.

Il caso di Gigiotti Zanini. Una specie di Sassetta perduto dietro i rosa delle case, gli azzurri dei cieli, i verdi terrosi degli sfondi (o una specie di Giambellino, quello della scena sacra degli Uffizi). Natura senza natura. Zanini ha esordito alla Galleria Arte di Milano (1920) un mese prima della mostra di Giorgio de Chirico: del metafisico ha ripreso nel *Grande paesaggio* (1922) l'aria delle "Piazze d'Italia" contro la diagonale del cielo. Un paesaggio italiano è per assioma un quadro metafisico.

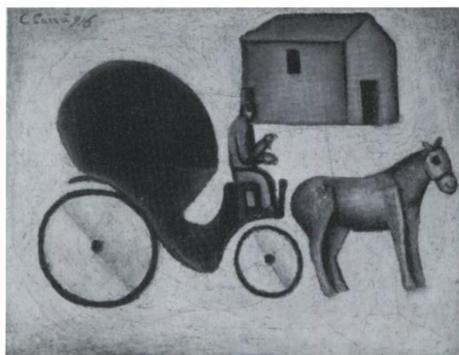
Il caso di Riccardo Francalancia. Dopo un esordio dedicato alla natura morta, al ritratto e al grottesco scopre proprio nel paesaggio la scena da affrontare per tutta una vita. Semplice, dissugato, francescano, il paesaggio di Francalancia è sempre sottinteso quadro di storia oppure allegoria.

Il caso di Donghi. Un elogio del paesaggio: dalla sua Roma a qualsiasi angolo (Umbria o Toscana, Marche o Lazio) raggiungibile con la carrozza di seconda classe e la speciale valigetta che incorpora una tela 40 x 40... Ecco che cosa dice il critico de "Il Popolo d'Italia" (18 dicembre 1924) dei primi paesaggi esposti: "I paesaggi si mettevano a darsi l'aria della natura morta. Strade suicide dove non è passato e non passa e non passerà mai nessuno. All'ora del lattaiolo? All'ora del crepuscolo? Conta poco: strade con tanto di problema centrale, imperniato sul dramma intimo dell'ideale infranto. Ecco lì! Se vi dicessi delle case che hanno il coraggio d'andar passo passo con codeste terribili strade sconsolate, vi accorerei [...], le case di Antonio Donghi, metà fisiche e metà cronaca nera.”

PRIMITIVO, PRIMITIVISMO. Dopo il futurismo è Carlo Carrà il primo a ripensare la storia dell'arte italiana. Nel 1915 e 1916 la sua attività teorica e pittorica ci mette di fronte a un pittore rinnovato. Vuole essere *primitivo*, e in questa ricerca trova il suo punto di riferimento antico nella elementarità di Giotto e il punto di riferimento moderno nella semplicità del Doganiere. È ovvio che, come sono semplici e elementari quei punti di riferimento, allo stesso modo non è certamente primitiva la parlata di Carrà.

Carrà esclama "evviva l'essenziale", dopo aver dimostrato che raggiungere una "grande semplicità plastica" è sempre "una fatica di Sisifo". Il compito dell'artista dovrà, allora, essere quello di formulare una pittura che somigli all'ingenuità del bambino, ma che allo stesso tempo possa racchiudere quella sua misteriosa forza plastica. Conclusione: "Tutto è ritornato come nelle età primordiali. E, con Henri Rousseau, costruisco la nuova pittura europea." Insomma, il problema è partire dal momento di ingenuità che si ritrova *anche* nella pittura d'avanguardia, alla ricerca di approfondimenti diversi.

Quando Franz Roh pensa a un quadro simbolico per il frontespizio del suo libro sul realismo magico, arriva alla scelta del Doganiere. Il pittore che nella Parigi inizio Novecento era talmente fuori delle correnti pittoriche che furono costret-



Primitivismo

Carlo Carrà, *La carrozzella*, 1916.

ti a trovargli una etichetta primitiva: naïf. C'è nel Doganiere (non a caso modello per il rinnovato Carrà) il senso della realtà vista attraverso un filtro magico, più o meno come in de Chirico: e non a caso il loro amico Apollinaire li affratellava nel giudizio critico.

Il senso di primitivo che spira dalle lucide foreste incantate di Rousseau si ritrova variamente declinato intorno al 1922. Dice Bontempelli che “primitivo è il modo di sentirsi al principio di un'epoca” (e qualche anno dopo userà l'aggettivo “primordiale”). E infatti la pittura di Guidi o di Donghi, di Garbari o di Ceracchini è la riscoperta del valore naïf del mondo esterno.

Inesplicabile è la scelta di Virgilio Guidi, tanto storica quanto attenta al vero. È, insieme a Morandi, un attento lettore della monografia sul Doganiere edita da “La Voce” in quella provinciale Italia del 1914. Forse la sua posizione l'ha ben compresa un altro tedesco, Rom Landau, quando dice che Guidi “vuole primitivizzare il classicismo”.

Quanto a Donghi, la semplicità delle sue raffigurazioni (un nudo, un paesaggio, una composizione di due o tre figure, un mazzetto di fiori) è la scelta dell'elementare (“elementare — diceva Bontempelli — è ciò che traverso il mutare dei tempi rimane immutabile e fondamentale”). Garbari è un “minatore della verità”, come dice Carlo Belli, autore di una magica biografia (1937), ma sfugge al ricatto della fotografia e della durezza del vero (è più magico che realista, insomma).

Una battuta di spirito di Roberto Longhi sul suo prediletto Ceracchini: “Il Giotto di bandone.”

PUBBLICO. È vivo e intelligente il dibattito intorno a questi artisti. Si mobilitano giornalisti (ben diversi da quelli di oggi), poeti e letterati, colleghi generosi, musicisti, storici dell'arte antica. Pochi ma qualificati i collezionisti (e pensavano non all'investimento ma al Bello). Qualche polemica che è trascesa in toni bassi (penso al caso Oppi) è un'altra spia dell'interesse che, intorno all'arte, seriamente spirava.

I critici. Ugo Ojetti, almeno nei due testi che accompagnano questi artisti (alla Galleria Pesaro), è uomo del potere ma anche attento alla ricerca dei giovani. Margherita Sarfatti è una illuminata compagna di strada: scrive quello che non può dipingere. Roberto Longhi parla di antico e di moderno. Venturi guarda ai giovani ma indica il “gusto dei primitivi”. I veri protagonisti dell'epoca appaiono gli scrittori dei giornali. Quando, per esempio, Antonio Donghi fa una mostra personale da Bragaglia (dicembre 1924), si mobilitano i fogli quotidiani. Quello che scrivono Mucci e Tridenti, Paladini e Scarpa, Papini e Ojetti, è di una chiarezza e intelligenza esemplari.

I musicisti. Alfredo Casella e Bruno Barilli sono amici e colleghi dei pittori: collaborano alle loro imprese, sono ritratti nei loro quadri, acquistano tele e disegni. Come in tutte le epoche felici, non c'è distacco, negli anni Venti, tra le diverse branche della vita culturale.

I collezionisti. Pochi, a quel tempo, come ricorda Donghi rievocando la mostra da Bragaglia: “Quando feci la mia prima mostra in via degli Avignonesi, dove Bragaglia aveva aperto una sala d'arte, sarebbe stata follia parlare di vendite, perché era sottinteso che allora, a Roma, non si sarebbe mai venduto un quadro. I collezionisti si contavano sulla punta delle dita. Uno di questi era l'avvocato Fiano, che faceva un po' di commercio con i quadri. Un altro era il medico Signorelli, più sistematico, il quale si interessava solo a due o tre pittori. Questi due amatori hanno tenuto in vita Spadini che senza il loro aiuto avrebbe dovuto fare un altro mestiere... A quei tempi i pittori vivevano da eroi.” A Milano si



Ritratto

Gregorio Sciltian, *Ritratto di Ivo Pannaggi*, 1926.



Musica

Carlo Socrate, *Violino nello specchio*, 1930 c.

ricorda la presenza attiva di Umberto Notari, a Firenze Giorgio Castelfranco, l'amico di de Chirico e Savinio, a Roma Longhi...

Quanto ai mercanti, l'attività di Pesaro a Milano, Bragaglia a Roma e Broglio in Europa costituisce un esempio. L'intelligenza dell'opera si unisce alla capacità di costruirle intorno un'aura (attraverso cataloghi, mostre all'estero, riviste). E non è l'ultimo rimpianto che ci lascia questo primo scorcio degli anni Venti.

RITRATTO. Vedi *Autoritratto*. I volti dei personaggi (parenti, amici, compagni di strada) vengono bloccati da un flash lungo e istantaneo, solenne come un epitaffio. Coscientemente ogni volto viene schedato "a futura memoria". E così sono arrivati intatti fino a noi, come per un inquietante processo di mummificazione, il mago della storia naturale dipinto da Zancolli con la sua natura artificiale, la sorella di Levi con il cactus ispido e il fratello con gli strumenti dell'ordine, le due amiche di Oppi bilanciate tra il colore caldo e freddo. Ecco i volti furbissimi di Donghi che il più delle volte ritrae il cognato o i parenti più vicini nei panni delle maschere o del direttore di scena del cabaret. Ecco il volto celato dell'architetto Sartoris nel quadro contemplativo di Casorati, immagine di un riflesso del sesso. Magia naturalis, al modo antico.

Un caso a parte è lo *Studio di carattere* di Dudreville. Più vero del vero, come un volto del Fayum, si bilica abilmente tra il formalistico rigore e il "rigor mortis". Un altro caso limite è il ritratto del futurista Pannaggi dipinto da Sciltian: impalato come in una di quelle tele dei "pittori della realtà in Lombardia", resta a metà strada tra la fotografia scattata nell'ambiente di Bragaglia e l'ambiguità d'un uomo tornato al legno del manichino. Giorgio de Chirico avrebbe parlato di "lirismo dell'immobilità".

SACRO. È sacrale il sottofondo di tutti i quadri di questo periodo. I pochi pittori che penseranno all'arte sacra sono quindi eccezioni. E sono, in particolare, il più astratto e il più profano.

Gino Severini è ateo: ma quando si converte non si troveranno più argini, e sarà l'inventore d'una rinnovata "art sacré" (rimando al mio lavoro nel *Catalogo ragionato*, Milano, 1988). Nel periodo che ci interessa appaiono tuttavia sacri, a un più attento studio, molti dei suoi quadri postcubisti. Un quadro in mostra può essere un esempio: *La famiglia del povero Pulcinella* (1923), un quadro cui l'artista tiene particolarmente, se ne manda una versione grafica per una cartella edita dalla Bauhaus a Weimar e se la sceglie per la copertina della sua monografia scritta da Jacques Maritain. La scena, dai colori antichi (rosso, blu, giallo, arancio, bianco), è un traslato della sua nomade vita familiare, anche se i sottintesi non sono evidenti a prima vista. La donna è Jeanne che allatta (un ricordo di Tonio, il secondo nato che non c'è più); Gino è come un S. Giuseppe nella fuga in Egitto (chitarra al posto di tavolozza e pennelli); la piccola Gina non è nella posizione di chi chiede l'elemosina (come afferma un testimone all'epoca in cui Gino e Jeanne si sposarono anche in chiesa), ma indica il mistero della maternità come un S. Giovanni Battista sceso da una sacra conversazione cortonese.

Ubaldo Oppi, uno dei più sensuali pittori del momento, è la testimonianza vivente che gli estremi si toccano. Come è possibile che sia un grande amico di Tullio Garbari, "l'angelo in borghese", come lo chiamerà Carlo Belli? In effetti ha in diverse occasioni la tentazione del sacro, proponendo perfino pale d'altare. Quando Tullio Garbari scrive l'introduzione per la mostra di Oppi alla Galleria Pesaro, riconosce che "le cose umane e prossime danno un accento che non può essere certamente meno religioso, ricreato nell'alone che emana da questa veri-



Sacro

Gino Severini, *La famiglia del povero Pulcinella*, 1923 (copertina della monografia di J. Maritain, 1930).

dica sapienza". Non a caso Garbari e Oppi sono stati a Parigi tra i migliori amici di Severini, e si ricostituisce quindi una enigmatica trinità, all'ombra della "fantasmagoria dei nudi" (come dice Garbari di Oppi).

Segnalo che anche Carlo Carrà ha qualche soprassalto di questo tipo. Come giornalista, in occasione della Esposizione d'arte sacra moderna a Padova (1931), difenderà Guglielmo Janni dai giudici troppo intransigenti a proposito di liturgia. E lo fa proprio in nome del museo: "Io mi domando se i cinquecentisti e i seicentisti hanno avuto di queste preoccupazioni."

SESSO E CARATTERE. L'eros sottile che permea i quadri di questo periodo è ancora una volta qualcosa di indefinibile. Penso al nodo languido che vincola le amiche di Oppi, all'aria complice e discorde che lega, nel quadro di Levi, fratello e sorella; all'atteggiamento di Tozzi che spia dal buco della serratura le sue turgide donne alla toilette... Naturalmente questo atteggiamento è esasperato in Germania, dove gli angeli azzurri di Otto Dix e le algide bellezze di Schad (provenienti non da Tiziano ma da Cranach) invocano un sadomasochismo in gran parte ignoto in Italia.

E tanto più sono casti e classici, i nostri pittori, tanto più sarà intrigante e avvolgente l'aura che spira dal nudo. Casorati parla per *Conversazione platonica* di "tutto quello smalto, quel riverbero accecante" emananti dalla modella. Un quadro che rimane perfino unico nella sua produzione di "viennese" morboso.

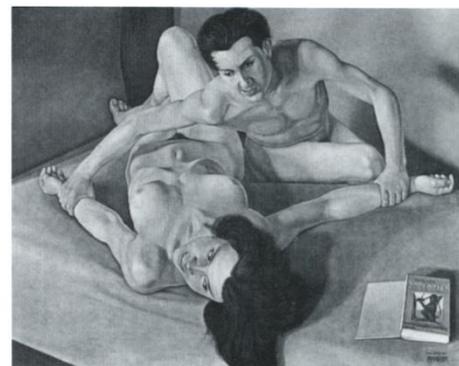
Il peso del corpo è come filtrato da una sensuale lastra semitrasparente: qualche brivido di omosessualità, e certamente la rimozione del peccato... È in Cagnaccio di San Pietro che la sensualità diventa sessualità scoperta, piccola morte nell'orgia, malata contemplazione animale. Accanto alla coppia di amanti all'ultimo respiro galleggia un libro che si intitola *Zoologia*.

L'incredibile *Nudo disteso* dipinto da Oppi, più vero del vero, fa pensare a correnti attuali della ricerca di un realismo esasperato. Il tappeto rossastro buttato in diagonale in un cortile (lo stesso ambiente ospiterà tra poco i gelidi *Chirurghi*) accoglie una odalisca di Ingres passata dallo studio di Delacroix e ritrovata nelle foto artistiche dei pittori di "équivoques". Un gelido calore, per ridare vita all'eterno mito di Pigmaliione...

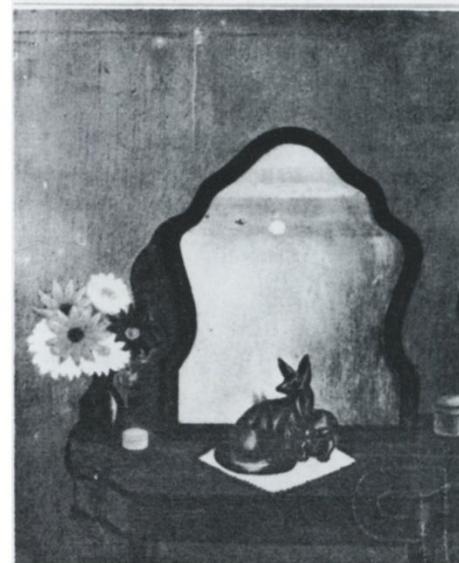
SPECCHIO. *Zauber des Spiegels* è il titolo di un libro sugli specchi di Gustav Hartlaub, teorico della Neue Sachlichkeit. E in effetti, nel tempo dei nostri artisti, lo specchio è un protagonista. È il doppio della visione, è la moltiplicazione dell'occhio, è la magica soglia che inghiotte le apparenze, è il sipario che unifica tutti gli oggetti che ha di fronte, li azzera.

Per l'artista lo specchio è antico strumento d'atelier, come sappiamo da Leonardo e dal Parmigianino, da Giorgione e dal Savoldo, da Tiziano e dai fiamminghi. Nell'atelier folto di presenze permette al pittore, mettiamo a Casorati, di sorprendere la modella nelle pose più reali e più imprevedute al tempo stesso. Nella penombra dello studio si atteggia lui stesso davanti allo specchio e fissa, bucando il tempo, lo spettatore dell'eternità.

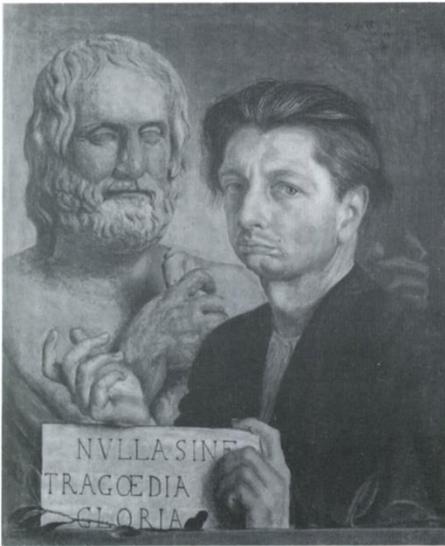
Scacchiera davanti allo specchio è il libro fintamente dedicato all'infanzia che Bontempelli pubblica nel 1922. E anche per i pittori, il trittico specchio-gioco-maschera può diventare il sottile doppio dell'esistenza. Il massimo della tautologia è quando davanti allo specchio si colloca un manichino o un gesso: lo fanno Casorati e Galante, ribaltando nel quadro lo spazio nel quale ci troviamo anche noi. Oppure, quando si collocano maschere davanti allo specchio: lo fa Casorati riprendendo inconsciamente un antico tema letterario (Prezzolini ha scritto *La maschera e lo specchio considerati come antitesi mondiale*).



Sesso e carattere
Cagnaccio di San Pietro, *Zoologia*, 1928.



Specchio
Riccardo Francalancia, *Lo specchio*, 1922 c.



Statua
Giorgio de Chirico, *Autoritratto con Euripide*, 1923 c.

Lo specchio è anche lo slittante collegamento col mondo del teatro: e si vede soprattutto nei quadri di Otto Dix, di Schad e degli altri clinici viziosi della visione. Qualche esempio è in questa mostra (Chessa, Martini), qualche esemplificazione si troverà nel contributo di Jean Clair. Lo specchio può essere strumento di autocontemplazione (Donghi, Cagnaccio, Oppi, Sironi), può diventare tauologia (Francalancia), e perfino citazione archeologica (Martini).

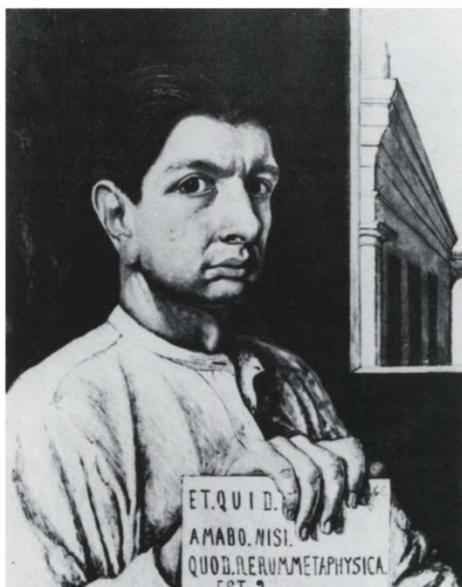
STATUA. È stato Giorgio de Chirico a indicare ai pittori la necessità di copiare umilmente le statue. Tornare alle statue per imparare la nobiltà e la religione del disegno, ma anche per disumanizzarsi un po'; perché gli artisti, malgrado le loro puerili diavolerie, sono rimasti umani, troppo umani. Non hanno il tempo per andare nei musei, non l'hanno mai fatto all'Accademia? È il tempo, allora, di comprarsi un calco in gesso qualsiasi, anche d'un piede (come ha fatto lui stesso all'epoca parigina). Dopo l'apologia del "ritorno al mestiere" batte ancora sul tema nella recensione alla mostra di Soffici: "Firenze, culla del macchiaiolo, è piena di statue. Basta girare con un album nelle sale ed i cortili del Bargello, nei corridoi degli Uffizi, nelle sale dell'Accademia, soffermarsi sotto le volte della Loggia dell'Orcagna, o sulle piazze e nei giardini pubblici per raccogliere una messe preziosa di elementi statuari, messe quanto mai utile per eliminare dalla nostra natura (dico *nostra* per delicatezza) tutti i residui d'impressionismo, di verismo e di naturalismo che essa può ancora contenere. Quando l'occhio è abituato a guardare le statue allora anche trovandosi davanti a un modello vivente evita senza sforzo le banalità del naturalismo corrente. Inoltre le statue insegnano l'esattezza delle proporzioni e del disegno, la logica delle forme e degli aspetti, il lirismo della immobilità."

Casorati e i suoi allievi torinesi sembrano raccogliere la sfida. I quadri si popolano di repliche da Doidalsas di Bitinia o da Prassitele, nelle versioni povere dell'accademia. Per de Chirico la statua diventa alter ego: l'Hermes del Museo delle Terme o l'Euripide del Museo Vaticano commentano il suo volto malinconico ma ben conscio della propria mentale superiorità.

Gli artisti di questa mostra. Sironi colloca dietro l'allieva una statua senza prototipi (ovvero la statuarietà). L'Amazzone Mattei dipinta da Oppi dietro le amiche è la chiave enigmistica del tema (nell'isola di Lesbo). La Venere siracusana copiata da Trombadori indica la volontà di trasformare la statua in donna (mito di Pigmalione).

Da una testimonianza poco nota di Boccioni (in una lettera a Severini, agosto 1907) credo appaia la corretta chiave di lettura per la nascita del mondo di Sironi, statuario e plastico: "Sironi completamente pazzo, per lo meno nevrastenico. Chiuso sempre in sé e sempre in casa. Non chiava più, non parla più, non studia più è veramente doloroso. Lo stavano per rinchiudere in una casa di salute. Immagina che ha la casa piena di gessi e copia in tutti i sensi per 20, o 25 volte una testa greca!!!"

1. Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, 1920.
Tempera su tela, cm. 30 × 24.
Collezione privata.



Giorgio de Chirico, *Autoritratto* "ET QUID AMABO NISI QUOD RERUM METAPHYSICA EST?", 1920. Monaco, Staatgalerie Moderner Kunst.

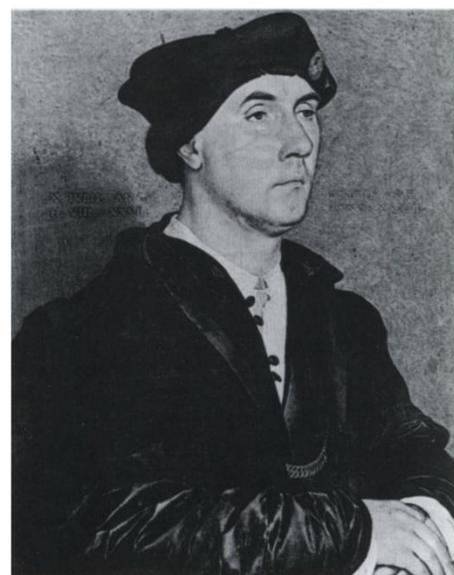
Dipinto nel 1920, il quadro entra per contratto nella quadreria di "Valori Plastici". In base alle misure può essere forse identificato con l'*Autoritratto* indicato al n. 16 in una lista autografa del 19 novembre 1921 (*Elenco dei quadri e disegni dati al Sig. Mario Broglio*, Archivio di "Valori Plastici"), con un valore di lire 500, molto elevato se confrontato con le 400 lire di *Mercurio e i metafisici* e le 600 de *La partenza degli argonauti*.

Tra il 1921 e il 1922 il quadro partecipa alle mostre di "Valori Plastici" in Germania e alla Fiorentina primaverile. Dalla collezione di "Valori Plastici" passa poi a quella di Alfredo Casella, il musicista che in quel periodo appare vicino e parte-

cipale alle contemporanee ricerche figurative, fino a dichiarare di raccogliere solo "quadri di pittori i quali seguono — nella loro arte e nelle loro ricerche — la medesima tendenza mia". Amico di de Chirico e Savinio dall'immediato dopoguerra, Casella avrà da de Chirico due ritratti e acquisterà dalla collezione di "Valori Plastici" il capolavoro *Mercurio e i metafisici*, simbolo di quel nuovo classicismo che vive sotto altre forme nelle sue ricerche musicali. La sua collezione si svilupperà nel corso degli anni Venti accogliendo opere di Casorati (il suo ritratto e la *Conversazione platonica*), Carrà (*Il pino sul mare*, *L'attesa*, *Natura morta*), Francalancia (*La stanza dei giochi*, *Piazza di Gallese*), Donghi (due vedute del *Palatino*), Ferrazzi (il *Casalaccio di Tivoli*), fino a un paesaggio giovanile di Mafai (1928).

Nella lista di opere più sopra citata compaiono, su trentaquattro dipinti, ben sei autoritratti, a conferma dell'importanza attribuita da de Chirico a questo tema. Ogni autoritratto finisce per diventare una dichiarazione di poetica, una traccia per muoversi nel labirinto dei suoi pensieri. Ogni volta accanto alla sua immagine compaiono i segni della riflessione sul doppio (la statua, l'ombra, la madre, il fratello), sul mito (Ermete e Odisseo), sull'enigma.

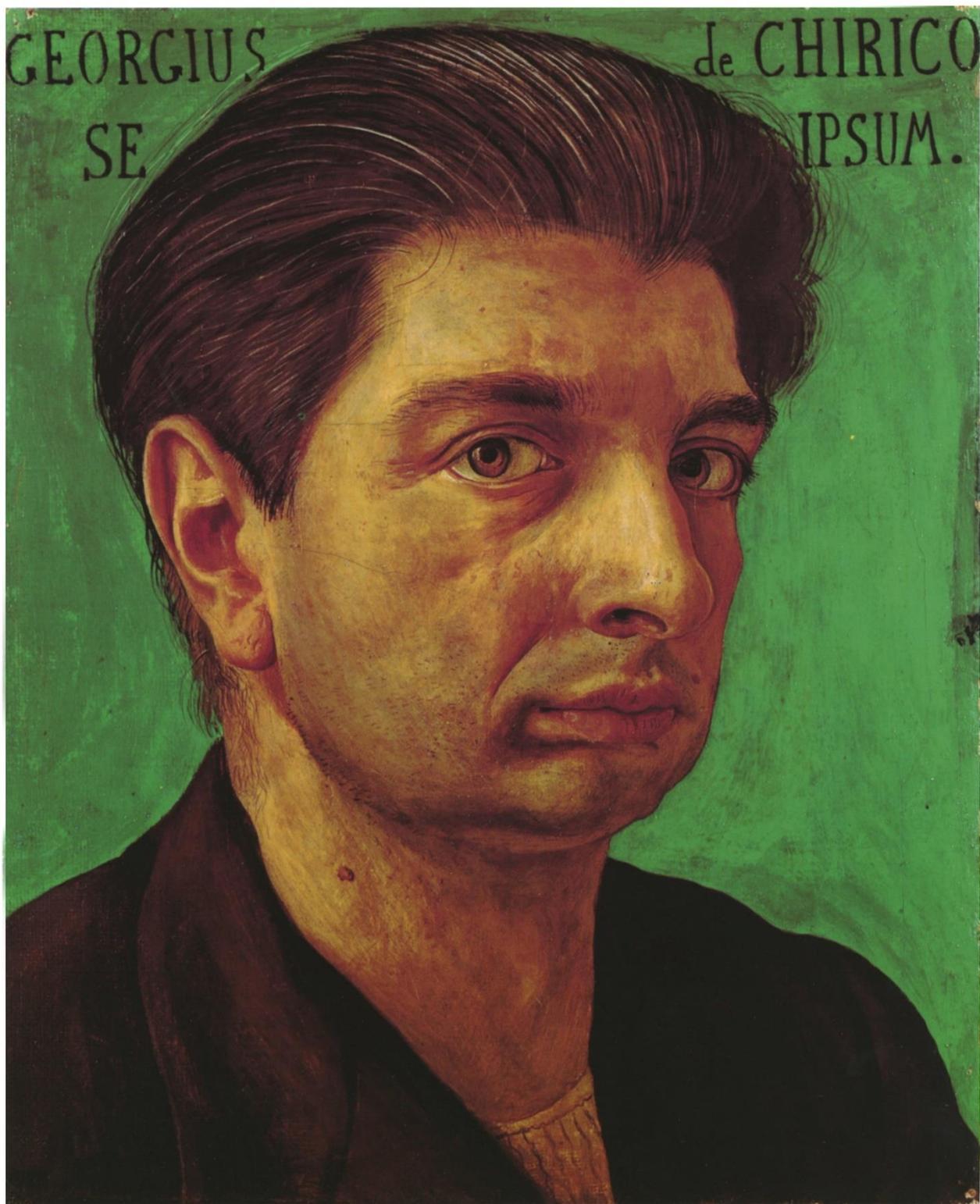
Molto vicino nell'impostazione a quello qui esposto è l'*Autoritratto* conservato alla Staatgalerie di Monaco, dove appare l'epigrafe "ET QUID AMABO, NISI QUOD RERUM METAPHYSICA EST?". Nel riprendere a distanza di anni la dichiarazione già fatta in un autoritratto giovanile de Chirico ci avvia anche alla lettura di questo *Autoritratto*: la ricerca del "vero", espressa da una pittura analitica e sottile, va ben oltre i limiti del reale, la semplicità dell'immagine è solo apparente. Il verde compatto dello sfondo è lo stesso verde veronese del *Ritratto di Apollinaire*, mescolato con il ver-



Hans Holbein, *Ritratto di Sir Richard Southwell*, 1536. Firenze, Galleria degli Uffizi.

de che fa da sfondo a vari ritratti di Holbein.

Nel suo *Classicismo pittorico* de Chirico farà esplicito riferimento al maestro tedesco, "che eseguisce il semplice disegno lineare d'una testa, e fiducioso in quel disegno come un navigatore nella sua bussola, elabora in base ad esso pitture perfette, senza più riguardare la natura, più che aneddoti e leggende di discutibile verità storica, più che luoghi comuni". La ricerca di oggettività si muove dunque su un piano di antinaturalismo, il pittore trasferisce magicamente la propria immagine nel tempo accompagnandola con una scritta emblematica: l'analogia con Dürer e Holbein, tedeschi alla scoperta del demone classicista, non potrebbe essere più evidente.



1. Giorgio de Chirico, *Autoritratto*, 1920.

3. Carlo Carrà, *Le figlie di Loth*, 1919.
Olio su tela, cm. 110 × 80.
Svizzera, collezione privata.



Carlo Carrà, *Le figlie di Loth*, copertina di "Valori Plastici" (n. VII-VIII, 1920).

Il dipinto viene pubblicato nel novembre-dicembre 1919 su "Valori Plastici", a fronte dello scritto di Carrà *Il rinnovamento della pittura in Italia*. Forse a causa dell'ingresso quasi immediato nella collezione di Umberto Notari, non appare nelle mostre di Carrà con "Valori Plastici" e neppure alla personale della Biennale romana del 1925 (*Le figlie di Loth* indicato in catalogo alla Biennale è la seconda versione del quadro). Poco dopo la pubblicazione su "Valori Plastici" Carrà riceve questa lettera di Soffici (6 gennaio 1920): "Ho visto nei 'Valori Plastici' le tue figlie di Lot ottimo dipinto, ma

arcaico. Vorrei dirti a questo proposito molte cose, ma ho paura di farti arrabbiare. Spero però che un giorno verrà, e presto, in cui tu utilizzerai le tue superiori meravigliose doti di pittore in cose più nostre. È troppo lungo a spiegarsi. Ti dirò solo che per me, oggi non vedo che il lavoro nella profonda realtà. Senza pregiudizi, senza timori, senza la paura di parere comuni. Si eviterà di esser comuni facendo perfetto." Anche per gli artisti più vicini e attenti al lavoro di Carrà era dunque difficile cogliere immediatamente la novità del dipinto, che porta alle estreme conseguenze i lunghi anni di riflessione su Giotto, Masaccio e sul potenziale espressivo della tradizione toscana. Nella monografia su Giotto che apre la collana di arte antica delle edizioni di "Valori Plastici" Carrà dichiara senza mezzi termini: "è l'artista le cui forme sono più vicine al nostro modo di sentire la costruzione dei corpi nello spazio", ma il suo interesse inizia molto prima, con la celebre *Parlata su Giotto* apparsa su "La Voce" nel marzo 1916.

Altre notizie interessanti riguardano la datazione dell'opera che, nonostante la data autografa, viene anticipata stranamente al 1915 da Roberto Longhi (1937) e da Raffaele Carrieri (1950), con le inevitabili conseguenze sul piano della lettura storica. Infine una notazione sulla vicenda collezionistica: il quadro apparteneva a Umberto Notari, direttore a Milano de "L'Ambrosiano" ed effigiato in un noto ritratto di Funi. Era dunque ben noto agli artisti e ai letterati del periodo, se è vero, come ricorda lo stesso Carrà, che "nel salotto di piazza Cavour in casa Notari s'incontrava l'élite intellettuale milanese, fra cui Ada Negri, Ettore Romagnoli, Massimo Bontempelli, F.T. Marinetti, Paolo Buzzi, erano i più as-



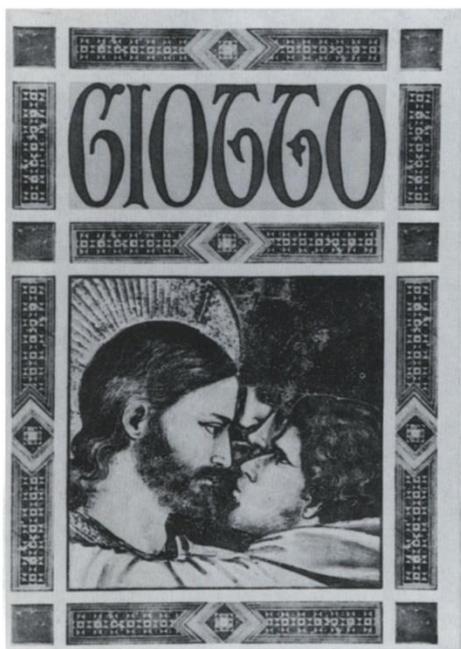
Giotto, *S. Francesco fa scaturire l'acqua da una rupe per dissetare un assetato*, 1290-1295. Assisi, Chiesa superiore di S. Francesco. La didascalia è ripresa da C. Carrà, *Giotto*, edizioni di "Valori Plastici", Roma, 1924.

sidui; talora si vedevano anche Renato Simoni, G.A. Borgese e Mario Missiroli. Gli ospiti superavano quasi sempre le due dozzine, senza i musicisti e i pittori di passaggio, e i cosiddetti uomini come il faut che non saprei con esattezza includere in più precisa categoria. Si discorreva ad alta voce su tutti i problemi sociali e politici, su l'umano destino, sull'immortalità dell'anima, sui rapporti tra la vita esteriore e la felicità, si parlava d'arte e di scienza e di tutto quello che cultura e ingegno possono offrire a menti agili e spregiudicate".



3. Carlo Carrà, *Le figlie di Loth*, 1919.

4. Carlo Carrà, *Il pino sul mare*, 1921.
Olio su tela, cm. 68 × 52,5.
Collezione privata.



La copertina del *Giotto* di Carrà, edizioni di "Valori Plastici", Roma, 1924.

Datato 1921, appare già nella primavera di quell'anno alla mostra di "Valori Plastici" in Germania. Quattro anni più tardi, alla III Biennale romana, è indicato in catalogo come opera di proprietà del maestro Alfredo Casella.

In un appunto del 1940 Carrà ricorda alcune circostanze relative alla nascita del dipinto, sempre considerato come tappa fondamentale per la sua evoluzione:

"Sebbene per natura io non sia un navigatore desideroso di continuamente vivere in paesi marini, tuttavia il mare ha sempre esercitato sul mio spirito una potente attrattiva. Ma fu soltanto dopo l'esperienza futurista e dopo quella cosiddetta metafisica che, ogni qualvolta mi si è presentata l'oc-

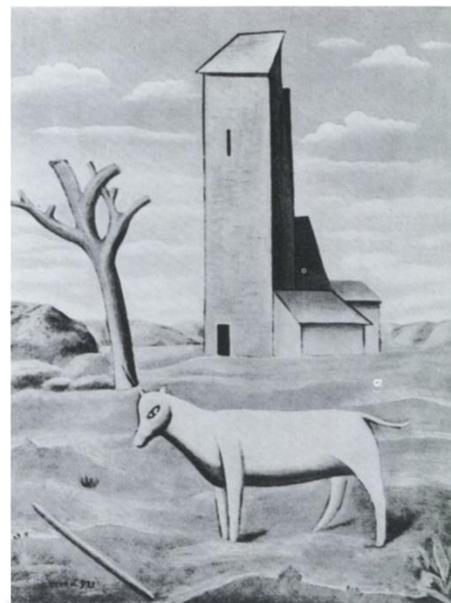
casione di scuotermi dall'ambiente consueto e di andare al mare ho approfittato per esprimere le mie facoltà creative su tale soggetto. Ben sapevo che per lo spirito non esistono contraddizioni, ma trasformazioni e sviluppi, e che mutare una direzione in arte non significa rinnegare il passato, bensì allargarlo e compenetrarlo con un altro concetto estetico, scoprire nuovi rapporti ignoti, scoprire nuove verità.

"Una delle prime pitture che andavo vagheggiando è il *Pino sul mare* del 1921 che fu acquistato da Alfredo Casella. Con questo dipinto io cercavo di ricreare una rappresentazione mitica della natura e poiché tale visione significava per me l'albeggiare di una grande verità pittorica inedita nelle mie precedenti tappe, considero quest'opera fondamentale per il nuovo indirizzo che andavo maturando. Dopo aver dipinto questa tela mi pareva ormai di sapere con chiarezza quello che alla natura io potessi chiedere e trarre da essa qualche elemento durevole che confacesse al mio vero modo di sentire i nuovi problemi che si presentavano sempre più imperiosi alle mie facoltà e possibilità creative.

"Trascorsa l'estate del 1921 a Moneglia, vi dipinsi alcune marine in un silenzioso raccoglimento cercando di conferire alle immagini una costruzione armonica di forme, colore e luce, tenendo altresì conto di certe esigenze compositive dei motivi scelti che io giudicavo essenziali alla vitalità del quadro."

Il quadro è divenuto mitico anche per il lungo saggio dedicatogli da Wilhelm Worringer nel 1925: la disarmante semplicità del soggetto solleva nell'autore di *Astrazione e empatia* una lunga serie di interrogativi, la cui risposta coinvolge i presupposti stessi della teoria dell'Einfühlung.

Tra le successive letture critiche è notevole quella di Roberto Longhi (1937) che, pur



Carlo Carrà, *Il mulino di S. Anna*, 1921.
Collezione privata.

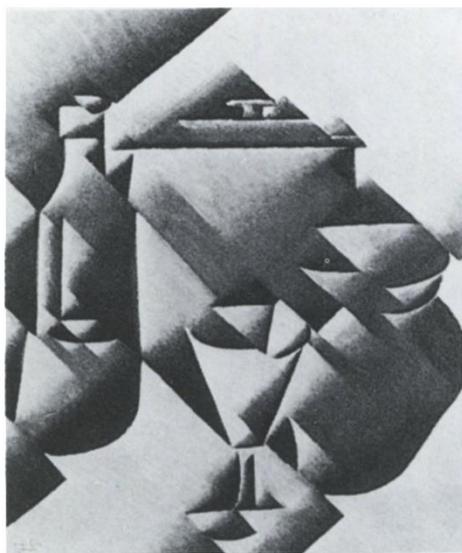
basandosi su una errata datazione de *Le figlie di Loth*, coglie bene il rapporto tra questo dipinto e *Il pino sul mare*:

"*Le figlie di Loth* che sono agli inizi del gruppo (1915) imprestano più d'un lineamento scenico al *Pino sul mare* che è del '21: ma qui l'intensità d'indicazione spaziale nella casuccia di sbieco, nell'albero moncherino già si propaga patetica in un paese senza più presenze umane visibili né suppellettili esoteriche, anzi ristretto a quattro parole di natura, scandite e radianti come in una illuminazione poetica di Ungaretti. Quel mare di pietra cupa, quel po' di misera spuma, il costone brullo umanato dalla porta dell'antro coi riflessi agli orli, teneri come su labbra, sono già in nuce la commossa carpenteria mentale del Carrà prossimo a venire, paesista non mai veduto."



4. Carlo Carrà, *Il pino sul mare*, 1921.

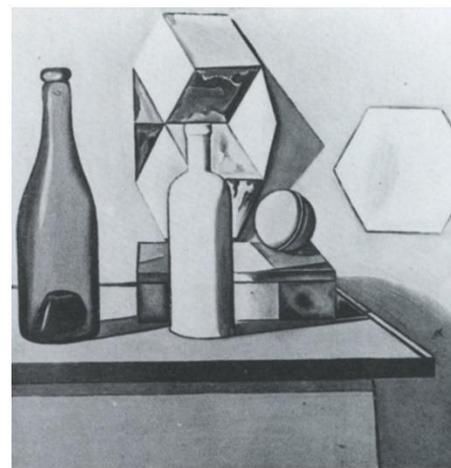
6. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1919.
 Olio su tela, cm. 53,5 × 57,5.
 Collezione privata.



Juan Gris, *Natura morta*, 1911. New York,
 The Museum of Modern Art.

È certamente una delle opere più interessanti dell'anno 1919, contrassegnato da una continua sperimentazione. L'attrezzatura metafisica, ancora presente in quest'anno nella *Natura morta* oggi alla Pinacoteca di Brera (donazione Jesi), cede il posto a oggetti di assoluta quotidianità, non problematici dal punto di vista simbolico ma assunti al valore di paradigmi spaziali. L'uso della illuminazione "radente" confe-

risce ai volumi una plasticità particolare, che non appare in nessun'altra opera di questo periodo. L'effetto degli oggetti contro il fondo è simile a quello di un bassorilievo, particolarmente nella bottiglia e nell'ombra triangolare accanto a essa. La serrata scansione ritmica, la luce metallica, la riduzione cromatica a pochi toni essenziali fanno pensare a certe nature morte di Juan Gris, ed è probabile che nelle sue meditazioni cézanniane Morandi fosse giunto anche a considerare la soluzione proposta dal particolare cubismo del pittore spagnolo. L'interesse per l'evoluzione del cubismo era fortissima nel gruppo di "Valori Plastici" che nel febbraio 1919 dedicava il secondo numero della rivista interamente alla situazione francese. Morandi e compagni potevano così riflettere, tra l'altro, su una serie di dichiarazioni espressamente raccolte tra i pittori cubisti da Léonce Rosenberg: "Il ne faut pas imiter ce que l'on veut créer"; "Pour être l'imitation pure la peinture doit faire abstraction des aspects" (Braque); "Les artistes ont cru pouvoir avec de beaux modèles ou de beaux motifs arriver au but poétique. Nous croyons l'atteindre plutôt avec de beaux éléments, car ceux de l'esprit sont certainement les plus beaux" (Gris). Nel numero successivo della rivista il panorama europeo si allargava con un intervento di Theo Van Doesburg sull'arte nuova in Olanda: "Gli olandesi — si legge tra



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1918.
 Collezione privata. Pubblicato in "Valori Plastici" (n. IV-V, 1919).

l'altro — non furono mai fortunati nei soggetti metafisici. L'apparizione trascendentale dello spirito l'espressero meglio nei soggetti semplici, comuni, quotidiani: anche nella pittura di genere, nelle figure e nei paesaggi intesi come tali." Sono, come si vede bene, i temi che appassionano lo stesso Morandi, che appare impegnato in una difficile sintesi tra la presenza fisica, intimamente vissuta della materia, e le strutture assolute, astratte, della luce e dello spazio.



6. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1919.

7. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1920.
 Olio su tela, cm. 60,5 × 66,5.
 Collezione privata.



La parete di Morandi alla mostra di "Valori Plastici" a Berlino, 1921. Al centro la *Natura morta* del 1920. (Foto Archivio "Valori Plastici", Roma).



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1918.
 Collezione privata. Pubblicato in "Valori Plastici" (n. XI-XII, 1919).

L'opera è esposta nel 1921 alla mostra di "Valori Plastici" in Germania, come risulta da una foto dell'accrochage ("Archivio di "Valori Plastici") nella quale appare insieme ad altre opere comprese tra il 1916 (i due paesaggi, Vitali nn. 25 e 30; la natura morta con le bottiglie, Vitali n. 29) e il 1918 (il vaso di fiori). Nel 1922 compare alla Fiorentina primaverile, dove Morandi espone presentato in catalogo da Giorgio de Chirico, con un importante testo che precisa la nuova metafisica delle cose quotidiane. In seguito il dipinto accompagna a New York il proprietario Mario Girardon, il finanziere dell'attività mercantile di "Valori Plastici", e torna a essere esposto in Italia solo nel 1948, alla Biennale di Venezia (in questa occasione è già indicato nella collezione di Lamberto Vitali). L'opera è giustamente celebrata tra i capolavori di questo periodo, un vero miracolo di equilibrio tra rigore geometrico e contemplazione del mondo fisico. Emozione

visiva e ragione compositiva si esaltano a vicenda nel gioco dei volumi e nella paziente, magistrale resa pittorica delle materie, che pure avviene fuori da ogni intento mimetico.

Per comprendere la profonda classicità di quest'opera sono particolarmente utili i ricordi sul periodo di un testimone diretto come Giuseppe Raimondi. In un suo scritto del 1948 rammenta come tra il 1918 e il 1920 Morandi si dedicava allo studio di Raffaello e "della sua moderna incarnazione: Ingres", cercando di raggiungere nella costruzione plastica "uno spirito di impassibile e alta meditazione"; "per le nostre mani, e soprattutto con soste nella stanza di Morandi, il libriccino di Gowans su Ingres, passava e ripassava come i ragazzi si passano il catechismo". E oltre Ingres nei suoi pensieri "passava l'ombra di Michelangelo da Caravaggio" ("che a taluno faceva preferire il nome di Ingres per un illudente confronto di stile"). Altri nomi, ricorrenti nelle lettere di questi anni: Paolo Uccello, Masaccio, i Campi alla Pinacoteca di Bologna, perfino Hayez. È lo stesso Raimondi ad accorgersi che i profili morandiani e le meditate superfici hanno lo stesso significato di rigore e poesia delle bagnanti ingresiane e hanno, aggiungiamo noi, la stessa austerità visionaria e rivoluzionaria delle architetture utopiche di Boullée e Ledoux.

Nella *Natura morta* del 1920 il piano del tavolo e la piega del foglio di carta disteso sullo sfondo offrono l'intelaiatura spaziale perfetta per un teatrino di magici oggetti tra geometria e natura: la frutta sull'alzata bianca richiama la sfera sul bordo del tavolo; le due diverse curve dei vasi, così naturalmente modellate da mani umane e in forme umane, intersecano o accompagnano le linee severe del parallelepipedo su cui poggia l'alzata di frutta. Intorno al perno del tavolo le linee circolari del tavolo, dei vasi, della fruttiera si dispongono in orbite sempre più ampie, perché la misura dell'uomo è la misura del cosmo.



7. Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1920.

9. Arturo Martini, *L'amante morta*, 1921 c.
Gesso dipinto, cm. 105 × 76 × 92.
Collezione privata.



Arturo Martini, *Busto di ragazza*, 1920-1921.
Collezione privata.

La prima esposizione certa è alla Biennale romana del 1925, nell'ambito di una grande personale (ventiquattro opere) che avrà importanti conseguenze sull'evoluzione della Scuola romana.

L'opera, eseguita a Vado Ligure nel 1921 circa, entra nella collezione di un certo Vignanelli di Civitavecchia, che, come risulta da una lettera a Mazzolà (febbraio 1921), finanziava Martini con un assegno di 600 lire mensili. Successivamente passa alla collezione Becchini (uno spedizioniere di Civitavecchia che in cambio di un'opera al mese gli dava 300 lire).

La realizzazione risale al momento in cui più intensi sono i rapporti con "Valori Plastici". Il terzo numero del 1921 pubblica

cinque sue opere accanto a quelle di Zadkine, mentre Alberto Savinio dedica uno scritto all'"immobilità terrestre, ispiratrice delle arti plastiche" e Carrà si scaglia contro la "monumentomania" italiana. In primavera Martini espone con "Valori Plastici" in Germania e pochi mesi dopo, alla Fiorentina primaverile del 1922, è ancora Savinio a presentare le sue sculture: "Uomini interi e animali, bassorilievi, placidi paesaggi di gesso, drammi fermati per sempre nella tersa compostezza dei minerali, ci guardano con una espressione tra caricaturale e intenerita, che rivelano nell'anima di chi li formò a poco a poco con urti violenti e carezze, un sentimento volenteroso ma un po' bisbetico degli aspetti ridicoli e appassionati, profondi e dolcissimi, che le creature di Dio e le piante che adornano il mondo, acquistano sotto la luce sconsolata del sole."

L'amante morta è opera di grande fascino, sia per il mistero che sembra velato dal titolo e dagli attributi iconografici (lo specchio non più visto, come fine della "vanitas"), sia per la decisa scelta di una policromia vivace, arcaica ed etrusca, ma anche semplicemente "popolare": "Gli etruschi — spiega Martini in un colloquio con Gino Scarpa — facevano le statue come le nostre donne fanno i ravioli: usavano persino la rotellina per tagliare. Del mio periodo etrusco — terracotta di Vado — ho anch'io le pieghe rimesse come le sfoglie. Ho fatto un nudo, una sfogliata di creta, che usavo come volevo nel fissare i movimenti. Unica loro magia, gli etruschi hanno un sorriso, che è la quarta dimensione, l'eternità. Vedi la testa dell'uomo del sarcofago di Cerveteri. L'*Apollo di Veio*, nato attraverso una forma decorativa di origine greca, ha lo stesso sorriso. Quel sorriso ti fa spavento: precipita qualche cosa. Ognuno



Arturo Martini, *Le stelle*, 1920. Collezione privata. Esposto lo stesso anno alla Galleria Arte di Milano.

trova l'appagamento (la propria sospensione espressiva) in un gesto, loro la trovano nel sorriso, gli egizi la trovano negli occhi: la statua che guarda l'infinito. La mia sospensione espressiva sta nella bocca aperta, una specie di mira, perché io credo alla soffocazione. Per due anni ho studiato la scultura etrusca e per cinque l'ho ridata. Io sono il vero etrusco; loro mi hanno dato un linguaggio, e io li ho fatti parlare, li ho espressi."



9. Arturo Martini, *L'amante morta*, 1921 c.

11. Gino Severini, *La famiglia del povero Pulcinella (La famille du pauvre Pierrot)*, 1923. Olio su tela, cm. 101 × 65,5. Collezione privata.



Gino Severini, *Maternità*, 1916. Cortona, Museo dell'Accademia Etrusca.

Dipinto a Nanterre nel 1923, è descritto lo stesso anno in un appunto dell'abate Sarraute, che in marzo aveva celebrato le nozze religiose di Gino e Jeanne. "L'uomo, pelle bruna, naso posticcio, suona la chitarra, la donna allatta il bebè, un bambino vestito da Arlecchino, con violino sottobraccio, chiede l'elemosina. Io ho potuto vedere i sottofondi verdi dei colori chiari e come ogni cosa è bilanciata, composta, forse troppo cerebralmente e rigorosamente, e per-

tanto il risultato non dà l'impressione della rigidità, ma di una facilità alla Léopold Robert. È più di un mese che egli lavora a quest'opera e ne ha ancora per 10 giorni. Abbiamo discusso la necessità di un albero sullo sfondo. Ho visto che senza questo albero, che è nel suo bozzetto, l'angolo in basso a destra è troppo vuoto. Egli è d'accordo con me."

Nel 1925 è pubblicato da Charles Fegdal e nel 1930 da Pierre Courthion, con la data 1923 e l'indicazione "collezione Léonce Rosenberg"; successivamente entra nella collezione Kroller di Rotterdam e di qui le sue tracce si perdono fino al recente ritrovamento.

L'elaborazione inizia con il consueto studio dei rapporti geometrici (in un disegno preparatorio la scena è inserita in un rombo, mentre in alto una serie di linee graduate fornisce indicazioni per le diagonali). La versione grafica serve di base per una litografia per la cartella *Italianische und russische Künstler*, stampata a cura del Bauhaus di Weimar (1925). Successivamente il dipinto appare sulla copertina della monografia di Jacques Maritain (1930), mentre una nuova versione grafica viene pubblicata su quella di Paul Fierens (1936).

L'immagine compendia i suoi temi preferiti: la maternità rimanda al quadro dipinto nel 1916, inizio delle nuove ricerche sull'oggettività, la musica alle teorie armonico-pitagoriche elaborate in *Du cubisme au classicisme*; le maschere della commedia dell'arte erano da qualche tempo protagoniste assolute della sua iconografia: "Mi permettevano di umanizzare la mia geometria e di



Gino Severini, *Harlekin-Familie*, 1922-1923, litografia per la cartella *Italianische und Russische Künstler*, stampata a cura del Bauhaus di Weimar, 1925.

esprimere quel senso misterioso e fantastico che poi i surrealisti sfruttarono al di là del possibile."

La tecnica, indicata come olio, va riferita a una accezione artigianale di questo termine. Come si è visto, Severini sperimentava impasti "fiamminghi" di tempera grassa.



11. Gino Severini, *La famiglia del povero Pulcinella* (*La famille du pauvre Pierrot*), 1923.

12. Gino Severini, *Giocatori di carte (Les joueurs de cartes)*, 1924.
 Olio su tavola, cm. 75,5 × 100.
 Collezione privata.



Paul Cézanne, *I giocatori di carte*,
 1890-1892. Parigi, Musée du Louvre.

Il dipinto apre la sezione dedicata al “Nach-Expressionismus” nel libro di Franz Roh sul realismo magico (1925). È pubblicato nel 1930 da Giovanni Scheiwiller in un testo sulla pittura italiana. Dopo essere stato di Léonce Rosenberg, entra nella collezione di Frederic Clay Barlett di Chicago, come ricordato dallo stesso Severini nell'autobiografia. Successivamente il quadro è acquistato dal Museo d'Arte Moderna di Ho-

nolulu e da qui, recentemente, fa ritorno in Italia.

La data e le circostanze di esecuzione si ricostruiscono attraverso una pagina delle memorie, indicativa anche rispetto all'intento programmatico del dipinto: “Avevo voluto rifare i giocatori di carte di Cézanne con i miei ‘mezzi’ geometrici di composizione; invece di contadini, i miei personaggi erano due marinai, un Pulcinella e un Arlecchino. Il quadro veniva bene; lo avevo come il solito preparato a tempera con l'aiuto di Viñes. Ma una mattina, mentre lavoravo sul pezzo di mare che si vede dalla finestra che è dietro i personaggi, mi arrivò una lettera che sconvolse e distrusse per un bel pezzo la mia serenità. Mia madre, in termini semplici e commoventi, mi informava che mio padre era morto improvvisamente a Pienza, dove si era recato per sistemare alcuni affari. La lettera era stata scritta tre giorni dopo i funerali, perciò non era necessaria o per lo meno non era urgente la mia partenza per l'Italia.”

La volontà di “rifare” Cézanne su una base scientifica non era certo nuova in Severini: già nel 1921 aveva pubblicato ne “L'Esprit Nouveau” il testo *Cézanne e il cézannismo*, imperniato sull'idea di un classici-



Juan Gris, *Tre maschere*, 1923. Parigi,
 Galerie Louise Leiris.

smo affidato non all'intuito (come ancora in Cézanne) ma alla matematica. Il quadro di Cézanne è però solo il punto di partenza per il lavoro di Severini: inserite in uno spazio modellato sulla proporzione aurea, le quattro figure ritagliano ritmi e superfici di elegante lucentezza. Anche i colori sono riportati alla loro qualità pura, giocati sul contrasto tra caldo e freddo più che su facili accordi tonali. Ultimo erede di una linea di ricerca che parte dal simbolismo, Severini crede nella simmetria tra colori e musica e gioca sulla dissonanza e sul “timbro” solo dopo aver messo a punto una solida base ritmica.



12. Gino Severini, *Giocatori di carte* (*Les joueurs de cartes*), 1924.

15. Ubaldo Oppi, *Ritratto della moglie sullo sfondo di Venezia (La femme du peintre)*, 1921 c.
 Olio su tela, cm. 120 x 100.
 Collezione privata.



Ubaldo Oppi, *Ritratto della moglie del pittore*, 1924. Collezione privata. Esposto nello stesso anno alla Biennale di Venezia e pubblicato nella monografia di M. Biancale del 1926.

Il titolo in francese si legge sul telaio, e aiuta a identificare l'opera con una delle due esposte al Salon d'Automne del 1922. Per quanto sul dipinto non appaiano date, la pittura mostra profonde differenze con le opere datate 1923-24: si confronti un altro *Ritratto della moglie del pittore*, datato 1924, pubblicato da M. Biancale nel 1926:

in quest'ultimo la figura è risolta in forme più ampie e distese, nella materia e nella composizione si avverte l'influsso delle ricerche "classiciste" compiute a Milano accanto agli altri pittori del "Novecento". Il ritratto sullo sfondo di Venezia ha ancora una messa a fuoco nitida e cristallina, aiutata dai toni freddi e dal disegno molto stilizzato, tra Cosmè Tura e Mantegna. Può essere datato intorno al 1921, anno in cui Oppi fa ritorno in Italia, pur mantenendo forti contatti con le rigorose ricerche parigine.

Un particolare che fa pensare è la presenza delle due barche dalla vela greca, un elemento che compare anche nel dipinto dechirichiano *Il saluto agli argonauti partenti*, esposto a Milano all'inizio del 1921. Anche senza la certezza di una presa di visione diretta, è evidente nell'opera di Oppi una riflessione di carattere metafisico: la moglie appare come la personificazione di un'astratta, inquieta spiritualità orientale, è una "basilissa" alla quale si addicono solo colori preziosi: il lapislazzulo egizio, l'acquamarina, il cobalto di Bisanzio.

Il dipinto non è mai stato ceduto dall'artista ed è possibile ipotizzare la sua presenza, nel maggio 1922, alla personale romana della Casa d'Arte Bragaglia. Sappiamo poco su questa mostra, che ebbe certamente una sua importanza nel definire il nuovo clima del realismo magico romano (si pensi soltanto a Donghi, allora in piena formazione). Nell'articolo di Ogetti su "Dedalo"



Ubaldo Oppi, *La giovane sposa*, 1923. Collezione privata. Esposto alla Biennale di Venezia del 1924.

(1924) c'è comunque una breve descrizione dell'accrochage: "disegni, acquarelli, tele a olio, ritratti, paesaggi, fiori, scene di vita rustica. Sotto ogni opera la sua data, dal 1913."



15. Ubaldo Oppi, *Ritratto della moglie sullo sfondo di Venezia (La femme du peintre)*, 1921 c.

16. Felice Casorati, *Silvana Cenni*, 1922.
Tempera su tela, cm. 205 × 105.
Collezione privata.



Piero della Francesca, *Madonna della Misericordia* (particolare), 1460 c. Borgo S. Sepolcro, Pinacoteca Comunale.

Il quadro compare nel 1923 all'Esposizione d'arte italiana di Buenos Aires, con il titolo *Giovanna* (la riproduzione di un dettaglio non lascia adito a dubbi sull'identificazione del dipinto, che è l'unico esposto da Casorati in questa mostra). Nel 1924 va al Premio Carnegie a Pittsburgh, nel 1925 a Philadelphia, nel 1928 a Lipsia ("Neue italienische Malerei"). Da allora non è più esposto fino alla Biennale di Venezia del 1952. Altrettanto ricca è la vicenda bibliografica che inizia nel 1923 con la pubblicazione di Piero Gobetti.

Il dipinto, mai ceduto dall'artista, è immediatamente colto nel suo valore di manifesto della nuova pittura casoratiana anche da Gobetti che lo considera opera di transizione ("questo quadro sbagliato, rotto da troppi squilibri, si illumina per il futuro..."). La critica si è generalmente limitata a registrare come dati di fatto la singolare composizione della figura in uno spazio molto verticale e le forzature prospettiche, ma una recente analisi di M.M. Lamberti (cfr. cat. Torino, 1985) ha gettato nuova luce su tali caratteristiche di stile. Grazie a un'indagi-

ne diretta sull'opera la Lamberti ha potuto verificare come il dipinto sia in realtà "ri-tagliato" (come aveva confidato lo stesso Casorati) da una tela di formato più grande, presumibilmente quadrato, con una serie di aggiustamenti prospettici per riequilibrare la composizione.

L'ipotesi si spinge più in là: dal momento che *Silvana Cenni* è ambientato in modo riconoscibile nello studio di Casorati e la stessa Silvana indossa un abito bianco simile ai camici impiegati nella "scuola" di Casorati, si può porre in relazione il dipinto con il capolavoro *Lo studio* (1923), andato distrutto nell'incendio del Glaspalast di Monaco nel 1931. Ne *Lo studio* è infatti possibile isolare il gruppo centrale della modello di fronte alla statua ricavando un formato analogo a quello di *Silvana Cenni*. I due quadri dovevano essere pensati come speculari e legati anche sul piano iconografico, e anche in *Silvana* dovevano essere presenti delle figure laterali, secondo un modulo compositivo che è poi quello delle sacre conversazioni quattrocentesche.

Grazie ad alcune testimonianze, la Lamberti è riuscita anche a identificare il personaggio di Silvana in una delle allieve di Casorati, la ventenne Nella Marchesini, descritta così in un libro di Lalla Romano (1979): "Insieme goffa e aggraziata, un po' legnosa come le sue infantili pitture 'senesi'. Bionda, magra, delicata ma ossuta scompariva nel grembiule che la faceva sembrare incinta."

La giovane allieva nello studio viene trasformata nell'idolo di una fede laica nel mestiere pittorico. Potrebbe essere lei quella "madonna prospettiva" cui Paolo Uccello tributava il suo amore. Una prospettiva intesa come strumento espressivo per dare risalto ai singoli elementi, più che uniformità funzionale a tutto lo spazio. Se in *Silvana Cenni* è evidente e dichiarato il riferimento alla *Madonna della Misericordia* di Piero della Francesca, non è meno interessante il confronto con i tentativi di Paolo Uccello di far convivere diversi punti di fuga nello stesso spazio (ad esempio nel *Monumento a Giovanni Acuto*) o con l'impianto della *Trinità* masacesca.



Bartolomeo Montagna, *Madonna col Bambino in trono e angeli musici tra S. Giovanni Battista, S. Bartolomeo, S. Agostino e S. Sebastiano* (particolare), 1485 c. Vicenza, Museo Civico.

Anche Casorati appare ora completamente immerso nella contemplazione e nello studio di quelle che de Chirico, presentando Morandi alla Fiorentina primaverile di quello stesso 1922, definiva "le eterne leggi del disegno geometrico, base d'ogni grande bellezza e d'ogni profonda malinconia". Ricerche parallele, molto vicine anche a quelle condotte da Severini a Parigi negli stessi mesi, sotto il segno dell'"esthétique du compas et du nombre", ricerche sempre fortemente avversate in Italia, dove il pregiudizio idealista e crociano rendeva difficile la comprensione del principio spirituale insito in queste esperienze "tecniche".



16. Felice Casorati, *Silvana Cenni*, 1922.

17. Felice Casorati, *Conversazione platonica*, 1925.

Olio su tavola, cm. 78,5 × 100,3.

Collezione privata.



Felice Casorati, *Concerto*, 1924.

Collezione privata. Esposto nello stesso anno alla Biennale di Venezia.

Nel febbraio 1926 è esposto a Milano alla I Mostra del Novecento italiano e pochi mesi dopo a Dresda all'Internationale Kunstausstellung. Successivamente, come molti altri quadri di Casorati, compie un lungo percorso all'estero, nelle mostre internazionali di Ginevra, Zurigo e Pittsburgh (1927), New York (1928). All'esposizione di Barcellona del 1929 è premiato con una medaglia d'oro (a quella data è già entrato nella collezione Casella). In Italia ritorna a essere esposto solo nel 1964.

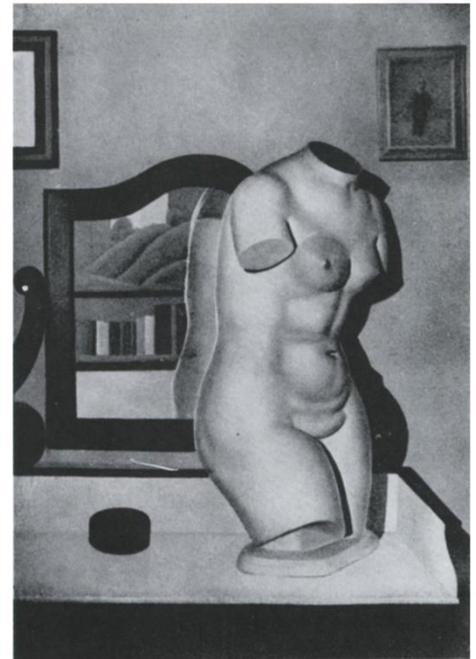
La novità dell'immagine suscita una serie di reazioni più o meno divertenti da parte della critica del tempo. Già nel 1926 Ca-

sorati è costretto a rispondere alle domande che gli venivano rivolte sul "significato" dell'opera e sul suo titolo enigmatico: "Significato? Ma non v'è alcun significato. La cosa è andata così. Io avevo una splendida modella, e la studiavo per la sua bellezza e per certi toni violacei delle carni, che erano cosa mirabile e inconsueta. Un giorno entrò un amico con quell'abito e quel tubino, e s'accostò alla donna. Io non so bene che emozione provai, ma vidi il quadro, il quadro da dipingere e non da interpretare. Fu una combinazione; quell'omino compunto e triste accanto a tutto quello smalto, a quel riverbero accecante" (da un'intervista a F. Bernardelli, in "La Stampa", 13 marzo 1926).

L'amico a cui si riferisce Casorati è l'architetto Alberto Sartoris, con cui collabora spesso in quegli anni (al teatrino privato di casa Gualino nel 1925, all'organizzazione della mostra italiana al Musée Rath di Ginevra nel 1927, alla "Strada commerciale" per la III Biennale internazionale d'arti decorative di Monza). Sartoris era particolarmente attento alle ricerche pittoriche contemporanee, come dimostra anche la monografia dedicata a Sironi nella collana diretta da Scheiwiller.

Nel dipinto colpisce la forte oggettività delle due figure, inedita per Casorati, come pure l'apparente casualità della scena che fa pensare a una sua riflessione sui principi della *Neue Sachlichkeit*.

"Platonica" (o meglio neoplatonica) è la speculazione sulla "nuda veritas" della Venere urania, che aveva appassionato il giova-



Nicola Galante, *Natura morta: torso di Venere allo specchio*, 1924. Ubicazione ignota. Figura nel 1927 all'"Exposition d'artistes italiens contemporains" organizzata da Casorati e Alberto Sartoris al Musée Rath di Ginevra.

ne Tiziano dell'*Amor sacro e amor profano*. E a una dimensione pittorica "veneta", intessuta per una volta di sensualità e confermata dalla scelta tecnica della pittura a olio, sembra rifarsi anche la *Conversazione casoratiana*.



17. Felice Casorati, *Conversazione platonica*, 1925.

18. Felice Casorati, *Raja*, 1925 c.
Tempera su tavola, cm. 120 × 100.
Collezione privata.

Il dipinto può essere datato intorno al 1925, essendo esposto per la prima volta in quell'anno alla mostra degli espositori da Ca' Pesaro al Lido di Venezia, con la precisazione "opera incompiuta" (che però si ritrova abbastanza di frequente nei cataloghi di mostre casoratiane, anche per opere finite). La giovane ritratta, Raja Markmann, era sorella di Bella Hutter: le due giovani erano arrivate a Torino profughe dalla Russia, con l'indicazione di presentarsi in casa Gualino. L'industriale le aveva introdotte nell'ambiente torinese. Durante gli anni Venti la Hutter teneva una scuola di danza nello stesso stabile di via Gallari dove si trovava lo studio di Casorati e oltre alla danza coltivava una viva passione per la pittura (la sua collezione comprendeva anche il dipinto di Modigliani *Rossa dagli occhi azzurri*).

L'attività di ritrattista è molto importante per Casorati in questo periodo: "I ritratti — scrive in un testo autobiografico — soprattutto quello di un ricco e notissimo industriale, mi conciliarono alcuni critici che credevano vedere in *essi* come un'eco dei ritratti del Rinascimento, e procurarono finalmente quei mezzi di sussistenza per me e la mia famiglia che io avevo dovuto troppo spesso cercare in lavori estranei alla pittura." In realtà *Raja* è molto di più di un semplice ritratto, dal momento che il fuoco pittorico si sposta dalla figura alla definizione dell'ambiente e alla descrizione del



Lorenzo Lotto, *Vergine annunciata*,
1526-1527 c. Jesi, Pinacoteca Civica.

luminoso pannello.

Rispetto alla simmetria quattrocentesca di *Silvana Cenni* si avverte l'esigenza di uno spazio più articolato e di una maggior morbidezza nella resa delle materie. "Dopo *Lo studio* — scrive sempre Casorati — sembra quasi che la mia pittura voglia svincolarsi da uno schema prefisso e diventare più svagata più indulgente a certe esibizioni di abilità. Soprattutto in alcuni ritratti che cercavo di fare il meglio possibile per il dovere che sentivo di non deludere la fiducia di un cliente che mi dava dei danari... La mia visione chiarificata ammorbidita mi porta a quadri più cordiali, come illuminati da una luce più dolce. Le ombre scure che prima avevano una preponderanza nella composizione ed a cui quasi esclusivamente sembrava affidata la risoluzione del problema di plasticità, si fanno più lievi, si colorano volentieri non solo per l'osservanza di riflessi prima sacrificati quasi dal desiderio di sintesi, ma proprio per la loro sostanza tonale. Nel quadro *Meriggio* c'è ancora la stessa prospettiva immaginaria come di cose viste dall'alto (quante volte mi sentii rimproverare l'ignoranza delle leggi prospettiche, anche da chi mi accusava di essere razionale e di abusare di accorgimenti scientifici!), la stessa preoccupazione di costruire il quadro in senso spaziale, in cui vuoti e pieni trovassero una ritmica successione... ma c'è più libertà e più impreveduto."



18. Felice Casorati, *Raja*, 1925 c.

19. Carlo Levi, *Arcadia*, 1923.
Olio su tavola, cm. 66,5 × 102.
Roma, Fondazione Carlo Levi.



Felice Casorati, *Giovanetta dormiente*, 1921. Già proprietà della Galleria d'Arte Moderna di Milano, distrutto nell'incendio del 1931 al Glaspalast di Monaco di Baviera.

Il fanciullo ritratto è il cugino Guido Treves (esiste uno studio preparatorio datato agosto 1923).

È l'unica opera di Levi esposta alla Biennale di Venezia del 1924, in una sala che comprende anche opere di Pompeo Borra (*All'aperto*, *Composizione*), Bortolo Sacchi (*Il cieco*), Guido Trentini (*Clara e Figura*). Levi espone alla Biennale pochi mesi dopo l'esordio alla Quadriennale di Torino del 1923, nel momento in cui è più forte l'influenza di Casorati.

Arcadia figura tra le primissime opere di

pinte dal ventunenne pittore torinese, accanto ad alcuni ritratti (come quello di Natalino Sapegno) e a numerosi studi di nudo e di figura.

È una produzione interessante e spesso di alta qualità, che tuttavia è stata "rimossa" e dimenticata dallo stesso artista dopo la formazione del gruppo dei "Sei", al punto da far apparire sorprendente un quadro come questo. Il passaggio dei giovani torinesi a una pittura di impronta francesizzante dovette apparire piuttosto brusco anche ai contemporanei. Nel 1929, in occasione di

una delle prime esposizioni in gruppo dei "Sei", Marziano Bernardi aveva sintetizzato così la situazione: "Siamo qui, con la più lampante evidenza, sotto il segno dell'impressionismo, di quell'impressionismo, cioè, ora esaltato, ora vituperato, ma del quale — comunque — il 'Novecento' aveva intonato il 'requiem' dichiarandolo morto e sepolto. Il fatto ci diverte, perché è sempre divertente vedere i ragazzini ascoltar buoni buoni la lezione per via del dieci in condotta e poi appena il maestro volta il capo tirarsi le pallottole di carta masticata, in barba alla disciplina. Qui, nella scuola dell'arte, ch'è tanto diversa dall'altra dei buoni ragazzini (e quanti ne vedemmo di anche troppo diligenti e docili a Venezia...) le pallottole di carta si chiamano estro, ispirazione, sincerità, e la disciplina si chiama invece moda, partito preso, concettualismo, prigionia di schemi e di principi, monotonia e quasi quasi accademia."

A proposito di Carlo Levi lo stesso Bernardi scriveva più avanti: "Allievo di Casorati, si mostra invece curiosamente rinnovato da un non lungo soggiorno parigino. La sua tavolozza si è schiarita in tonalità argentine, in delicatezze lievi di grigi e di bruni, e la sua pittura intera, già piuttosto aspra, scontroso e chiusa, pare addolcita da una contemplazione pacata della natura."

Era del resto inevitabile che il troppo dichiarato amore per Casorati generasse un così brusco distacco, tuttavia oggi con animo più sereno è lecito fare luce su quel momento. *Arcadia* è certamente un dipinto "di scuola", legato sul piano compositivo, tecnico e iconografico alla lezione di Casorati, eppure ha una sua particolare bellezza, nell'inquietante figura dell'adolescente, nell'insinuazione letteraria e simbolica del titolo.



19. Carlo Levi, *Arcadia*, 1923.

23. Mario Sironi, *L'allieva*, 1924.
Olio su tela, cm. 97 × 75.
Collezione privata.



Mario Sironi, *Architetto*, 1922. Collezione privata. Esposto alla Biennale di Venezia del 1924.

È una delle quattro opere esposte alla Biennale di Venezia del 1924 (le altre sono *Architetto*, *Figura*, *Venere*), nell'ambito della mostra dei "Sei pittori del Novecento" che segna la fine del sodalizio nato nel 1922 alla galleria di Lino Pesaro. Nel 1929 è esposta a Ginevra alla Galerie Moos. Dalla collezione Brustio di Milano passa a quella veneziana di Ferruccio Asta e successivamente a quella di Arturo Deana.

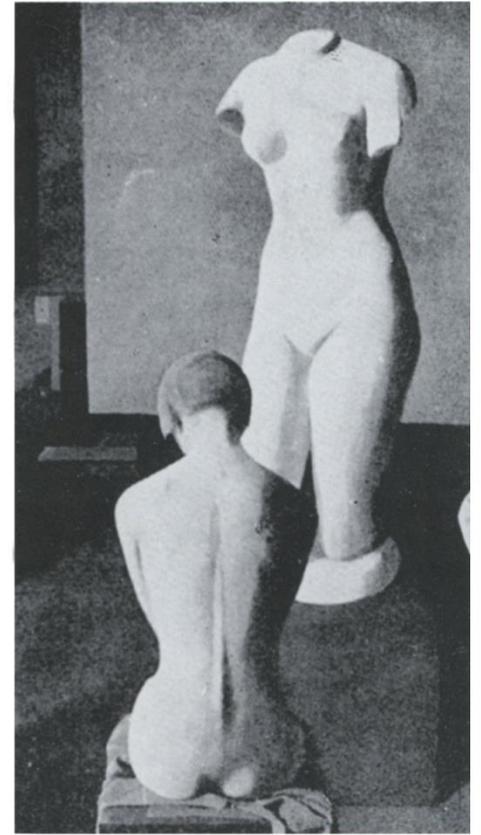
L'accoglienza della critica, anche di quella favorevole, fu nel 1924 piuttosto tiepida,

mentre oggi il dipinto è considerato come il capolavoro di questi anni. Tra l'altro è stato scelto da Jean Clair per la copertina del catalogo de *Les réalismes* (1980-81), la mostra che più di ogni altra ha contribuito a risvegliare l'interesse per questo periodo fino allora rimosso e dimenticato dalla storia dell'arte.

Nel dipinto la figura malinconica posa come in un ritratto rinascimentale ed è attornata dai simboli di una vagheggiata classicità: la statua e l'anfora, la squadra, il cubo e la piramide. La luce ci aiuta a misurare le distanze e a stabilire analogie di forma (ad esempio tra l'anfora e il volto) in uno spazio immobile eppure carico di una forte tensione; il colore è ridotto quasi soltanto a una scelta di "terre", ombra e Siena bruciata, ocre e bianco. Ogni forma è sottoposta a una rigorosa semplificazione: la statua non ripete nessun particolare modello antico, è piuttosto l'idea stessa della scultura, la Statua con la S maiuscola. La squadra non è solo uno strumento di lavoro ma il divino triangolo dei pitagorici, la piramide un raggio di luce pietrificata.

Il repertorio è simile a quello "mediterraneo" delle *Donne alla fonte* e di altre opere del Picasso in fase neoclassica, ma Sironi sembra spingersi anche più in là, verso una sorta di iperuranio aleggiante su quello stesso mondo.

Evocata dal mondo delle idee, *L'allieva* diventa il simbolo di una cosmica Malinconia, di un destino ingrato che pone l'uomo



Felice Casorati, *Lo studio* (particolare), 1923.

di fronte al dovere di costruire e creare lottando ogni giorno contro l'imperfezione, e dove la classicità è solo un bel sogno.



23. Mario Sironi, *L'allieva*, 1924.



26. Achille Funi, *Maternità*, 1921.



27. Achille Funi, *La terra*, 1921.

26. Achille Funi, *Maternità*, 1921.
 Olio su tela, cm. 100,5 × 91.
 Torino, collezione Antonio e Marina Forchino.

Il dipinto compare nel 1922 alla Biennale di Venezia e diviene emblematico della nuova pittura di Funi. Il suo intento è quello di rifare, con un'iconografia e un'ambientazione moderna, il più ovvio di tutti i soggetti religiosi. Altrettanto dichiarati sono i riferimenti alla pittura del Quattrocento (la frutta e il cartiglio sul davanzale, le nuvolette mantegnesche, la finestra aperta su un nitido paesaggio) e al clima alchemico-metafisico della sua Ferrara (il vaso di "dulcamara", l'officina di dechirichiana memoria). Anche il contrasto psicologico tra l'espressione malinconica della madre e quella già adulta del bambino sembra ripreso dalle speculazioni leonardesche nella *VerGINE delle rocce*.

Il significato "moderno" di questa operazione è spiegato nel 1925 da Margherita Sarfatti (prima proprietaria del quadro) nella monografia su Funi per la collana diretta da Scheiwiller: "Ecco in *Maternità* una piccola borghese o una operaia giovane in succinte vesti. Il bambino che tiene sulle ginocchia, grandicello, come piacevano a Andrea del Sarto, non è nudo, indossa la vesticciola bruna e il grembiale di teletta turchina che sono facili da lavare in casa. Eppure, così la donna abbassa su lui la candida purità degli occhi, che Madonna e verginale Madre le sta scritto in fronte. E di fianco a lei il caminetto spento e a lei innanzi la frutta nel cartoccio bianco dell'ortolana, assumono dignitosi e quieti aspetti di cose sante. E i luminosi piccoli cirri, oltre l'inquadratura della finestra, spontaneamente le si dispongono a cerchio d'aureola sul capo, alla guisa stessa che somigliano cumuli rosa e purpurei avvampati al tramonto i cherubini dintorno alla Madonna del Mantegna a Brera. E la fabbrica squadrata e piana — un opificio, una filanda — appare raccolta e solida, nella pianura verde, all'orizzonte imbarbagliato di rosa, come il tempio rotondo in cima al colle, donde escon le vergini di Raffaello: edificio del nostro tempo; santità e grandezza, e redenzione del nostro tempo, il lavoro, anche per quelli che non sempre possono, che non sempre sanno pregare."



Carlo Crivelli, *Madonna col bambino*, 1485 c.
 Londra, Victoria and Albert Museum.



Georg Schrimpf, *Madre e figlio*, 1923.
 Collezione privata.

27. Achille Funi, *La terra*, 1921.
 Olio su tela, cm. 99 × 90.
 Collezione privata.

Esposto alla Biennale di Venezia del 1922, entra nella collezione di Arturo Tosi, dove è già presente nel 1925, come risulta dalla monografia di Margherita Sarfatti per Hoepli.

La terra è il risultato più compiuto del classicismo di Funi, alle prese questa volta con la dimensione espressiva dell'allegoria. La calma olimpica della figura è raggiunta con un sapiente lavoro di composizione: la prospettiva del tavolo e delle braccia, lo sguardo luminoso ci invitano a entrare nello spazio del quadro, fino a raggiungere il disteso paesaggio dello sfondo.

Passando dalla veduta d'insieme al particolare, ogni elemento si lascia godere per l'alta qualità pittorica, per quella materia solida e vibrante, chiusa in un segno nitido, che suggerirà a de Chirico una delle sue "orationes pro technica":

"Così come ha capito l'importanza della materia, così Funi ha capito l'importanza del disegno. Ha capito cosa vuol dire un tratto fermo e polito, un tratto chiuso tra due punti e che in tal modo smentisce stupendamente l'idea che nella linea ci sia l'infinito. Sì, l'infinito c'è, se non si chiude tra due punti ma è per questo appunto che non bisogna negligere di farlo. Al senso dell'infinito è legato quello del vuoto; ora così come la natura, l'arte ha orrore del vuoto. "Tecnica del disegno e tecnica della pittura. L'operaio sognatore si curva sulla sua tavolozza. Ivi stanno disposti i colori come un minuscolo arcobaleno composto di tante mezze palline di topazi, di zaffiri, di smeraldi, di turchesi e di rubini. Funi intinge il pennello nell'emulsione: una, due, tre, dieci volte; ora c'è molta emulsione sulla tavolozza; l'emulsione è la polpa, è la bella materia, è la vita, è la pittura. I colori serviranno ora a tingere quella polpa, ma solo a tingere ed a null'altro. Così Funi non commetterà peccato, come i suoi fratelli; non metterà il vile colore ad asciugare sulla tela, ma dall'arcobaleno piglierà quel tanto che ci vuole per tingere la bella polpa. "Che Dio lo benedica."

26. Achille Funi, *Maternità* (particolare), 1921.

28. Ubaldo Oppi, *Le amiche*, 1924.
Olio su tela, cm. 120,5 × 101.
Collezione privata.



Una versione dell'*Amazzone* policletea.

Il dipinto è esposto alla Biennale di Venezia del 1924, nell'ambito della vasta personale (ventitré opere) che segna l'apice del successo di Oppi e il suo distacco dal gruppo del Novecento. Le due "giovani donne atteggiatae con grazia di statue" sono segnalate da Ojetti nella presentazione in catalogo. Contemporaneamente il dipinto è pubblicato dal critico in un lungo articolo monografico apparso su "Dedalo" (maggio 1924). Nel 1925 è scelto da Franz Roh per il suo testo *Nach-Expressionismus - Magischer*

Realismus e nel 1926 compare nella monografia di Biancale per la collana "Arte moderna italiana" diretta da Scheiwiller.

Oltre alle polemiche relative al "tradimento" verso gli ex amici del Novecento, le critiche relative alla partecipazione di Oppi alla Biennale registrano due valutazioni divergenti: per alcuni, come ad esempio Nino Barbantini (suo amico fin dai tempi di Ca' Pesaro), Oppi è "troppo proclive a rimirarsi con compiacenza nelle forme che realizza. Bisognerebbe invece che l'arte si paragonasse serenamente e con umiltà, non tanto a quella dei maestri antichi o recenti dai quali proviene, ma alla realtà viva, per constatare che — vicino a quel termine di paragone terribile e infallibile — la sua arte manca piuttosto di sostanza che di fattità". Ugo Ojetti al contrario appoggia con entusiasmo il suo ritorno al museo: "A Parigi nel 1911 fu travolto dallo sgombero dei postimpressionisti, tutto scatole, come si può ancora vedere in mille quadri, armadi e casellario, scacchiere, fantocci di panno e alberi da giocattoli di Norimberga. Quando non ne poté più d'essere, corpo e anima, così spatriato, si rifugiò nel Louvre, davanti ai quadri italiani. Quella tranquilla e nobile rispondenza tra paesi e figure, tra uomini e iddii, gli dette la nostalgia dell'Italia e dell'ordine antico, la brama di ritrovarsi in una terra luminosa e sua cui potesse abbandonarsi con fiducia filiale."

In realtà nessuna delle due linee di interpretazione coglie il significato del lavoro di Oppi, che non è finalizzato a un tranquillo classicismo, ma semmai a scoprire il potenziale metafisico della nuova oggettività.



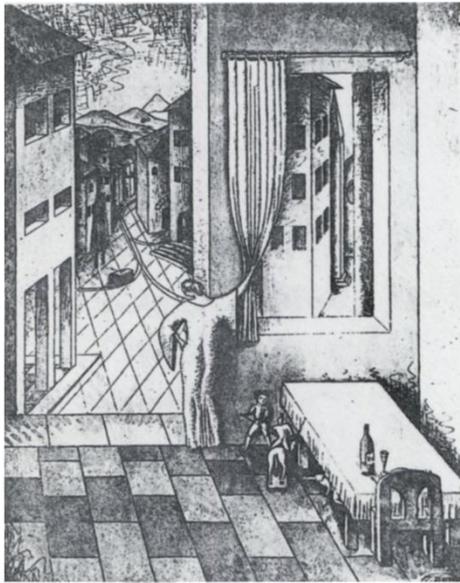
Ubaldo Oppi, *Il risveglio di Diana*, 1923.
Ubicazione ignota. Esposto alla Biennale di Venezia del 1924 e pubblicato da R. Landau nel 1925.

Questo dipinto si inserisce con una nota di raffinato erotismo nella vasta casistica contemporanea di quadri basati sul rapporto statua-figura umana: da de Chirico a Casorati, da Sironi a Trombadori, molti pittori di questo periodo sono affascinati dal contrasto tra vita e non vita, dalla saviniana "immobilità terrestre - ispiratrice delle arti plastiche". La statua di Oppi, diversamente da quelle di Casorati o di Sironi, non è sottoposta ad alcuna idealizzazione, bensì rievocata bruscamente dall'antico: così come nel *Risveglio di Diana* aveva ambientato un nudo fotografico in un paesaggio classico, qui gioca sul contrasto tra le due ragazze e l'apparizione spettrale dell'*Amazzone Mattei*. In fondo non è poi così lontana, la sua ricerca, da quella di una "bellezza degli incontri casuali" che di lì a poco appassionerà i surrealisti.



28. Ubaldo Oppi, *Le amiche*, 1924.

32. Gigiotti Zanini, *Grande paesaggio*, 1922.
 Olio su tavola, cm. 178 x 199,5.
 Collezione privata.



Gigiotti Zanini, *Città*, 1918. Da "Il Primato Artistico Italiano" (n. 6, 1920).

È esposto nel novembre 1922 a Milano presso la Bottega di Poesia in una importante collettiva che vede tra l'altro la partecipazione di Carrà, Casorati, Dudreville, Funi, Malerba, Marussig, Oppi. Nel 1930 appare nella Esposizione d'arte decorativa di Monza, appeso sopra il caminet-

to in una sala progettata dallo stesso Zanini.

È del resto evidente lo stretto rapporto del dipinto con il pensiero architettonico: se in altre opere l'autore si muove in un ambito apertamente fantastico e immaginifico, qui esprime in pieno il senso del neoumanesimo che segna agli inizi il suo lavoro come architetto.

La sua limpida utopia di un paesaggio sereno in cui uomo e natura vivono in perfetto equilibrio è un altro aspetto di quell'ansia di classicismo, o meglio di pura classicità, che coinvolge Funi e lo stesso Sironi.

"Gli spettacoli rappresentati da Zanini — scriverà Alberto Savinio — non sono spettacoli naturalistici ma idealistici. Perché il paesaggio italiano, questo paradigma di civiltà rurale, per quanto lavorato e ordinato da tre millenni di sapienza e di saggezza agricola, è una ben rozza terra ancora in comparazione all'ordine e al civismo che di questo paesaggio davano i pittori veramente italiani come Mantegna e come Perugino, e oggi continua a dare Gigiotti Zanini. Anche Zanini, come Mantegna, tratta il gioco di terra e rocce come se fosse gioco di muscoli e nervi. Anche Zanini, come Mantegna, vede la natura alla guisa di un immenso campo anatomico. Anche Zanini, come Mantegna, colloca statue antiche e vestigia di romanità in mezzo ai suoi ordinatissimi paesaggi, sia per mettere bene in



Il *Grande paesaggio* alla Mostra d'arte decorativa di Monza, 1930, in una stanza arredata su disegno di Zanini. Sulla parete di destra si scorgono altre due opere del pittore trentino. Da C.A. Felice, *Arte decorativa 1930 all'esposizione di Monza*, editore Ceschina, Milano, 1930.

vista l'identità tra arte e natura, sia per mostrare che il petrarchismo e l'umanesimo che ispirava la mente di Mantegna non sono ancor spenti, ma ispirano tuttora la mente dei pittori italiani, e soprattutto la mente di lui Zanini. Anche Zanini, come Mantegna, mette nel ciclo altrettanto ordine quanto sulla terra, come a significare che la volontà di ordine non va esercitata soltanto sulla terra, ma anche nel cielo, disponendo le nubi con criterio coreografico, distribuendo con misura la luce, e tirando a pulimento la colorazione del fondo."



32. Gigiotti Zanini, *Grande paesaggio*, 1922.

33. Guido Trentini, *La Gemma*, 1925.
Olio su tela, cm. 125 × 90,5.
Collezione privata.



Guido Trentini, *L'annunciazione della Primavera*, 1925. Milano, Civiche Raccolte d'Arte. Esposto alla Biennale di Venezia del 1926.

È datato 1925, ma appare già nel dicembre 1924 alla galleria di Lino Pesaro nell'ambito della esposizione dei "Venti artisti italiani". Nel 1926, con il titolo *Figura*, ricompare alla Biennale di Venezia insie-

me a un *Ritratto* e all'*Annunciazione della Primavera*. È pubblicato da Ugo Nebbia nel suo volume sulla Biennale, con una nota di disappunto per "un realismo forse troppo insistente e descritto".

La Gemma è il frutto maturo di un lavoro portato avanti con rigore da alcuni anni, dopo il distacco dalle tematiche klimtiane e la scelta di una pittura più solida.

Artista già maturo e di sicura base professionale, Trentini aveva rinunciato intorno al 1919 alle sgargianti policromie della giovinezza in cerca di una semplificazione rigorosa dei toni. Il suo percorso negli anni Venti è certamente molto simile a quello dell'amico Felice Casorati, con cui continua a confrontarsi anche dopo il trasferimento di quest'ultimo a Torino (1918). Eppure Trentini è uno dei pochi a non subire passivamente la personalità. A una prima analisi la differenza più evidente tra i due sembra essere la scelta, da parte di Trentini, di una figurazione meno idealizzata, più aderente a certi modi naturalistici condivisi da vari esponenti dell'ambiente veronese. Anche dove sopravvive un retaggio simbolista esso è risolto in situazioni semplici e domestiche: *l'Annunciazione della Primavera* e *La Gemma* sono tipici di questa interpretazione religiosa della vita di tutti i giorni, con i suoi gesti rituali e pieni di intrinseca solennità.

Le donne di Trentini sono vestali di un mondo meno sidereo di quello di Casorati,



Dino Martens, *Giovane sposa*. Ubicazione ignota. Esposto alla Biennale di Venezia del 1926.

e la narrazione si riduce a pochi gesti essenziali, bloccati, o meglio visti al rallentatore, ma il lavoro di astrazione non è per questo meno sottile e magico: *La Gemma* trova la sua ragion d'essere solo nel mondo incantato della pittura, nella raffinata scelta di una gamma cromatica accordata sul grigio, nella pacata illuminazione che trasforma l'acino in una pietra preziosa.



33. Guido Trentini, *La Gemma*, 1925.

36. Giuseppe Zancolli, *Ritratto di Vittorio Dal Nero*, 1924.

Olio su tavola, cm. 148 × 134,5.

Verona, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Palazzo Forti (depositato presso il Museo di Storia Naturale).

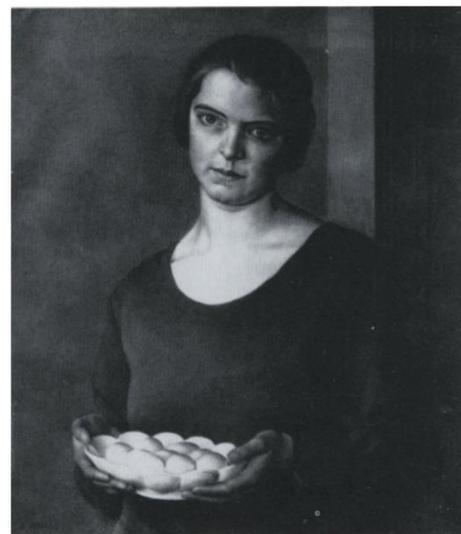


Antonio Nardi, *Figura nel mio studio*, 1924.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Nella storia di Giuseppe Zancolli prima del 1924 entrano una giovanile adesione ai modi di Mario Cavaglieri, la collaborazione con Casorati a lavori di decorazione e una successiva rottura, l'attività di caricaturista e illustratore. Quando dipinge questo ritratto sta iniziando il suo progressivo distacco dall'attività espositiva. Ma ancora nel 1927, alla V Esposizione d'Arte delle

Venezie, espone accanto a Ubaldo Oppi, Trentini, Nardi e Cagnaccio di San Pietro. Vittorio Dal Nero era il direttore del Museo di Storia Naturale di Verona, di cui dal 1904 al 1933 aveva curato il riordinamento delle collezioni. Egli stesso era un collezionista esperto soprattutto di lepidotteri e di uccelli. La sua raccolta ornitologica comprendeva oltre 60.000 pezzi, preparati personalmente. In un necrologio stilato da F. Zorzi nel 1948 si legge: "All'apertura della caccia Egli non dimenticava di passare ogni mattina dal mercato per cercarvi gli uccelli rari che vi fossero stati portati, o le informazioni di catture rare che fossero giunte a conoscenza dei venditori; ma tutti i cacciatori della provincia ed anche fuori sapevano del 'mago' Dal Nero che prendeva nota, imbalsamava o acquistava; che al Museo metteva insieme e ambientava con arte insuperabile i gruppi biologici degli uccelli, i nidi, le uova."

Il ritratto realizzato da Zancolli, come nella migliore tradizione lombardo-veneta, arriva alla psicologia del personaggio attraverso la descrizione minuta del suo ambiente di lavoro e delle sue creazioni. La pittura si sofferma sul piano di zinco e sulla campana di vetro, sui riflessi delle ante, men-



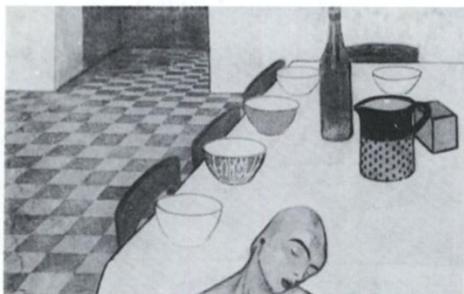
Antonio Nardi, *Donna con uova*, 1927.
Collezione privata.

tre il colore, dopo infinite variazioni dal grigio al verde, si concede una nota cromatica squillante nel martin pescatore in primo piano. L'anziano naturalista, fiero del suo lavoro, guarda verso il pittore tenendo in mano un bisturi.

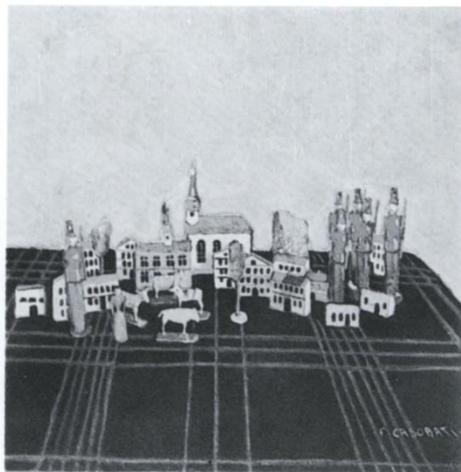


36. Giuseppe Zancolli, *Ritratto di Vittorio Dal Nero*, 1924.

38. Cagnaccio di San Pietro, *Bambini che giocano*, 1925.
Olio su tela, cm. 90,2 × 135,5.
Collezione privata.



Felice Casorati, *Una donna (L'attesa)* (particolare), 1919 c. Collezione privata. Esposto a Ca' Pesaro nel 1919 insieme a *I giocattoli*, 1915.



Felice Casorati, *I giocattoli*, 1915. Collezione privata.

Nell'estate 1919 alla mostra di Ca' Pesaro Natale Scarpa espone (già con lo pseudonimo di Cagnaccio) due opere dai titoli inequivocabili: *Cromografia musicale: Misere-re verdiano* e *Velocità di linee forze di un paesaggio*. Sono queste le ultime tracce del suo interesse per il futurismo ed è a questo stesso momento che bisogna far risalire l'inizio della sua ricerca nel campo dell'oggettività. Alla stessa mostra di Ca' Pesaro erano espone alcune opere che certamente lo incoraggiarono a trovare la sua nuova via: i ritratti di Antonio Nardi e Guido Trentini e soprattutto le tempere di Casorati *Una donna* (tra le prime opere torinesi), *Le uova*, *I burattini* e *I giocattoli*.

Nei *Bambini che giocano*, datato 1925, è piuttosto evidente la riflessione su Casorati: il pavimento a scacchi e il taglio della porta aperta sono gli stessi del dipinto *Una*

donna, la descrizione minuziosa dei giocattoli si rifà al dipinto del 1915. Altre analogie possono riguardare l'impostazione prospettica scelta da Cagnaccio che, se da una parte riduce le forzature casoratiane, è ugualmente decisa a servirsi delle linee e dei punti di fuga come di elementi narrativi di primo piano. Lo spazio dei *Bambini che giocano* è ricondotto a una trama prospettica semplicissima e perfettamente simmetrica, che accentua l'immobilità gelida della scena.

Il titolo appare infatti ben poco giustificato se si osservano i tre bambini, che non si sognano neppure lontanamente di giocare. Ognuno è chiuso nel suo mondo, indifferente agli altri e agli inutili giocattoli che ha intorno, ed è proprio in questa interpre-



Otto Dix, *Bambini che giocano*, 1929. Collezione privata.

tazione psicologica che Cagnaccio trova una sigla personale. L'osservazione della realtà non è condotta, come in Casorati, sul piano dell'astrazione geometrica e neppure, come in Trentini, sul piano della sintesi pittorica, ma su quello dell'analisi spietata delle fisionomie e dei caratteri.

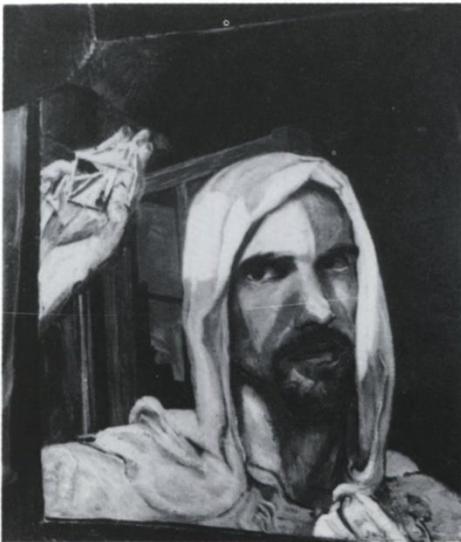
Per capire la novità di questa ricerca basta sfogliare un qualsiasi catalogo di esposizioni di quegli anni, in cerca di altri quadri dedicati all'infanzia: decine di bambini paffutelli e sorridenti si affacciano dalle pagine in tutta la sconfinata casistica delle moine, della tenerezza e dell'idiozia. Solo, lavorando in silenzio sull'isola di S. Pietro, Cagnaccio saprà scoprire nello sguardo dei suoi bambini il germe della paura.

Il dipinto si può forse identificare con *Birichinate*, presente all'Esposizione d'arte tri-veneta del 1929.



38. Cagnaccio di San Pietro, *Bambini che giocano*, 1925.

43. Ferruccio Ferrazzi, *Idolo del prisma*, 1925.
Olio su tavola, cm. 159 × 93,5.
Collezione privata.



Ferruccio Ferrazzi, *Autoritratto come Lazzaro*, 1922. Torino, Studio Scuola Romana.

Il percorso artistico di Ferrazzi inizia intorno al 1908 con gli studi all'Accademia di Francia (incontra Sironi e Costantini), per proseguire attraverso una complessa serie di esperienze: la Secessione romana, i viaggi a Parigi e in Svizzera, gli avvicinamenti e le brusche rotture con altri esponenti dell'ambiente romano, l'"invenzione" intorno al 1915-16 di una pittura molto personale, tesa tra espressionismo e futurismo, e ancora un accostarsi, sempre a distanza, alle posizioni di Novecento.

L'*Idolo del prisma* è del 1925, l'anno in cui Ferrazzi arriva al successo con la nomina ad accademico di S. Luca. Come per altre opere, la gestazione inizia molto tempo pri-

ma. "Al suo apparire — ricorda l'artista — venne ritenuto esercitazione preraffaellita ed invece era impresa viva e vissuta in una precisa realtà. Per me è la bambola che vidi con Depero nello stupore di una sera a Milano, nella vetrina di un parrucchiere e che pensavo di portare nella corsa sfrenata di una carrozza, tra il lampeggiare degli archi elettrici nelle cavità oscure delle infinite strade cubiche della città. Per me è questo nervoso prismaticismo della nostra epoca che rivive rigido, perfido e fermo in quella fanciulla: essa non ha nulla della molle dolcezza di un preraffaellita ma fissa un momento del nostro tempo."

L'episodio ricordato trova una prima trasposizione pittorica in *Bambola nella vetrina*, del 1919, con cui comincia la genesi dell'*Idolo*. La bambola è inserita in uno spazio sfaccettato e dinamico, con quei tagli prospettici sperimentali che nel 1916 gli avevano procurato l'allontanamento dal Pensionato artistico. Successivamente Ferrazzi arriva a una prima stesura del dipinto, molto simile a questa, tranne che in alcuni attributi simbolici: un gallo e una ciotola sulla base, un vaso nella scaffalatura a sinistra.

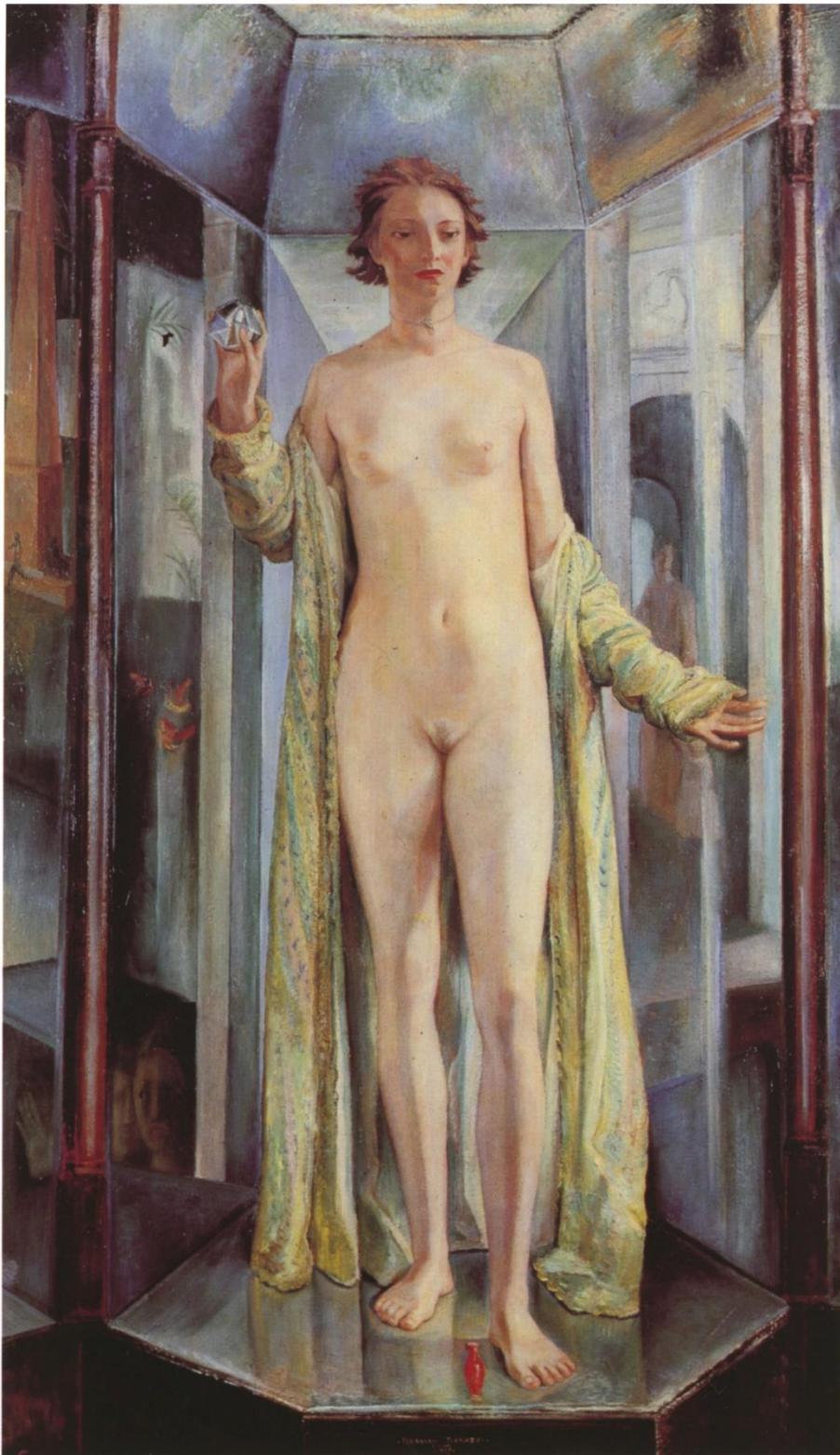
La stesura definitiva è frutto di un processo di sintesi simbolica e formale. Il quadro entra presto nella collezione di Herta de Wedekind (discendente da una famiglia tedesca con solide tradizioni di mecenatismo) e Arturo Ottolenghi, che commissioneranno più tardi a Ferrazzi un ciclo di affreschi per il loro mausoleo ad Acqui Terme.

La prima esposizione avviene negli Stati Uniti, nell'ambito di una mostra itinerante di arte italiana cui Ferrazzi partecipa con un gruppo di opere. Nel 1927 è a Zurigo



Ferruccio Ferrazzi, *Idolo del prisma* (prima versione successivamente modificata).
(Foto Archivio Ferrazzi, Roma).

per la mostra "Italienische Maler". Tra le prime pubblicazioni si nota quella in "Dedalo" (1926), in un articolo monografico di W. Arslan, storico di arte antica che si occupa talvolta di esperienze contemporanee (tra l'altro nello stesso anno è in stretto contatto con il conterraneo Mazzacurati, da poco giunto a Roma).



43. Ferruccio Ferrazzi, *Idolo del prisma*, 1925.

45. Antonio Donghi, *Le maschere* o *Carnevale*, 1923.
 Olio su tela, cm. 151 × 151.
 Collezione privata.



Antonio Donghi, *Giocoliere*, 1926.
 Ubicazione ignota. Esposto alla Biennale
 di Venezia del 1926 e alla mostra
 "Italienische Maler" di Zurigo.

In una lista compilata intorno al 1940 è indicato con il titolo *Maschere* e la data 1923. Stessa data si ritrova sul retro di una foto d'epoca conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

Il dipinto è esposto nell'aprile del 1924 nella personale alla Sala Stuard di via Veneto, come risulta da una recensione firmata C.P. in "Corriere Italiano", Roma, 1 maggio: "In una grande composizione di maschere, d'altronde mancata, il camicione bianco del pagliaccio, non manca di una sua precisione marmorea, che resta nel ricordo come un episodio puro e realizzato." Nel dicembre dello stesso anno il quadro è espo-

sto alla personale alla Casa d'Arte Braglia, che segna l'inizio del successo di Donghi. È il pezzo più grande della mostra ed è descritto in tutte le recensioni. Nel 1925 Ugo Ojetti, da poco entrato in contatto con Donghi, tenta di far acquistare il quadro dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e una serie di lettere inviate al pittore (Archivio Ojetti, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) registrano i suoi rapporti con Arduino Colasanti, che però non approdano a nulla.

In ottobre viene inviato al Premio Carnegie e ottiene un grande successo: è insignito della First Honorable Mention e di un assegno di 300 dollari. In una lista autografa relativa all'esposizione Donghi annota accanto al titolo *Maschere* la cifra di lire 35.000. L'archivio Donghi conserva anche due telegrammi relativi alla vendita del quadro, acquistato pochi mesi dopo l'esposizione a Pittsburgh dal collezionista di New York Louis Hamilton per una somma che si aggira intorno ai 900 dollari. Lo stesso collezionista acquista anche un paesaggio di difficile identificazione. Al momento dell'esposizione a Pittsburgh il dipinto è riprodotto in numerose riviste statunitensi e anche tedesche, ma già precedentemente, nel 1925, era stato riconosciuto dalla critica internazionale: compare infatti nel libro di Rom Landau *Der unbestechliche Minos*, in un capitolo dal titolo *Die neue Malerei in Italien* che raccoglie opere di Oppi, Funi, Bacci, Conti.

Come avviene per altri quadri di Donghi con composizioni complicate, esiste un quadro dedicato solamente all'angolo di paesaggio nello sfondo (appare una sola volta nel 1971 alla retrospettiva dell'Ente Pre-



Antonio Donghi, *Paesaggio*, 1923 c.
 Collezione privata.

mi Roma, con la data errata 1936). Il personaggio di sinistra, che è poi il fratello del pittore, ritorna con lo stesso travestimento nel *Giocoliere*, datato 1926, altro dipinto che prende (come *La chiromante* e altre opere del periodo) la via di una collezione estera, in questo caso tedesca, ed è ancora oggi in ubicazione ignota. Anche la pittura di Donghi, come avveniva a quella di de Chirico e Casorati, trovava all'inizio maggiori consensi all'estero che non in patria. Secondo quanto riferisce A. Neppi ("La Stirpe", 1928) tali successi venivano attribuiti a questo repertorio gradevole e carnevalesco, che poi è lo stesso di Derain, Picasso, Gris o Severini.



45. Antonio Donghi, *Le maschere o Carnevale*, 1923.

47. Antonio Donghi, *Circo equestre*, 1927.
Olio su tela, cm. 150 × 100.
Collezione privata.



Antonio Donghi, *Clown*, 1927 c. Collezione privata. Come molti altri disegni riferiti a particolari di quadri importanti è eseguito dopo il dipinto.

Anche il *Circo equestre* ha un posto importante nella storia donghiana degli anni Venti e Trenta e in particolare in quella dei successi internazionali: dopo la prima apparizione alla Biennale di Venezia del 1928 viene esposto (con *La canzonettista*) alla XXIX edizione del Premio Carnegie. È riprodotto nel catalogo e in varie recensioni. Nel 1930 è pubblicato da Margherita Sarfatti nella sua *Storia della pittura moderna*. Nel 1931 è un critico tedesco, Carl Stormer, a

pubblicarlo come illustrazione di un articolo dedicato alla situazione artistica romana.

Sia *La canzonettista* che il *Circo equestre* provengono dalla collezione di Ulisse Iglori, già proprietario di altri capolavori di Donghi.

A due anni di distanza dalla *Canzonettista* è più che mai evidente il trucco sottile del realismo magico e di quell'“atmosfera in tensione” di cui parlava negli stessi anni Massimo Bontempelli. La composizione è di una semplicità allarmante, assolutamente banale: due figure in piedi in un ambiente spoglio e simmetrico, con un sipario grigio diviso esattamente a metà. I volti dei due personaggi (ancora una volta due parenti “travestiti”) sono atteggiati nella medesima posizione di tre quarti e così risalta potentemente il contrasto di caratteri: il clown con la faccia infarinata, bonaria ma astuta, e il cappello in mano, il direttore, con il frustino, il colletto inamidato e la sua espressione piena di sussiego. L'effetto psicologico del quadro è piuttosto complesso; all'inizio sembra un gioco ironico, quasi comico, ma la tensione cresce di molto se ci si concentra sulla fissità dei due attori, su quei piedi allungati e divaricati, sul piano prospettico sfuggente, sulla assurda mancanza di ombre portate, sulla resa perfetta e ossessiva delle varie qualità di stoffa. Sono questi i dipinti che meglio precisano il senso del realismo magico di Donghi, che mette in relazione dialettica una certa pittura di genere, ancora molto diffusa nella prima metà degli anni Venti, con le potenti invenzioni della metafisica. Le figure bloccate in interni senza tempo devono molto alla speculazione dechirichiana sul



Antonio Donghi, *La chiromante*, 1924. Ubicazione ignota. Esposto da Bragaglia nel 1924 e alla Biennale romana del 1925, l'anno seguente figurerà in America all'“Exhibition of Modern Italian Art”.

manichino, come pure i tagli prospettici: si pensi, guardando le assi in salita della *Canzonettista*, ai piani inclinati delle *Muse inquietanti*.

Probabilmente, senza il lavoro di “Valori Plastici” e della metafisica, Donghi sarebbe rimasto nell'ambito di un buon artigiano locale, dedito alla descrizione macchiattistica dei popolani romani, ma ormai la sua immagine bloccata, troppo vera, fatalmente irrealista, è lontana mille miglia dal passato e pronta a competere con i migliori risultati della Neue Sachlichkeit tedesca e del realismo statunitense.



47. Antonio Donghi, *Circo equestre*, 1927.

52. Francesco Trombadori, *Donna nuda (Nudo neoclassico)*, 1925.
 Olio su tela, cm. 96 × 52.
 Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



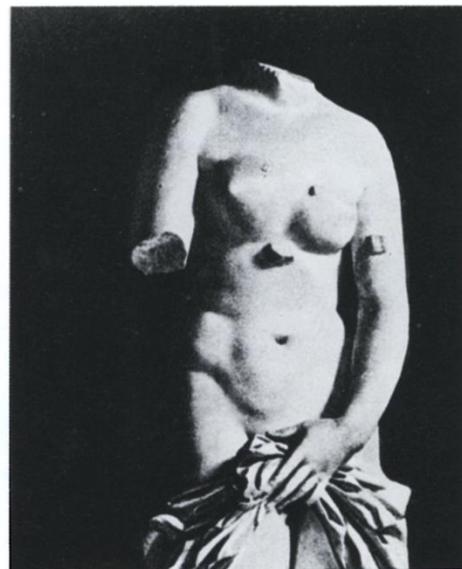
Dal catalogo della II Biennale romana:
 Picasso e Trombadori.

Nel maggio 1925, mentre è ancora in corso la III Biennale romana, Francesco Trombadori riceve da Milano l'invito a prendere parte alla mostra del Novecento italiano. Successivamente, il 17 luglio, una lettera di Alberto Salietti lo prega di sollecitare le adesioni di altri artisti attivi a Roma: de Chirico e Bartoli, Attilio Selva e Antonio Donghi. La mostra si inaugura nel febbraio 1926 al Palazzo della Permanente e Trombadori espone, oltre al presente dipinto, due nature morte. *Donna nuda* è venduto per 5.000 lire ad Alberto Lodolo (cfr. R. Bossaglia, *Il "Novecento italiano"*, Milano, 1979, p. 208); successivamente entra nella collezione di Rino Alessi a Trieste e di qui nella raccolta di Alvaro Marchini.

Un ricordo dell'esposizione è in un articolo

di Neppi su "La Stirpe" (1928): "Assai meno convincente ci appare il connubio tra forma plastica e spirito animatore nella *Donna nuda*, esposta nel 1926 alla I Mostra del Novecento italiano, magnifico pezzo di volume carnale, di una compattezza non più raggiunta, forse, dal nostro raffinato artista, ma a cui ben poco aggiunge la testa voltata di profilo, con la boccuccia semiaperta e l'occhio atono, di un purismo lineare astrattamente vacuo." Nel 1938 è riprodotto tra le quaranta opere scelte da Adriano Grande per la prima monografia su Trombadori.

La specificazione "neoclassico", talvolta applicata al dipinto, deriva da un'aggettivazione già diffusa intorno al 1923 e spesso accolta dagli stessi artisti. Rispondendo nel 1927 a un questionario proposto da Giovanni Scheiwiller, Trombadori definiva "neoclassica" la sua pittura fino al 1924 e "realista" quella successiva a questa data. *Donna nuda* è "neoclassico" in quanto riprende e rielabora modelli statuari greci, la *Venere di Siracusa* e la *Venere felice*, è "realista" dal momento che la posa statuarica si ravviva in una potente e carnale fisicità, accentuata dal taglio dell'immagine. Il corpo tende a varcare i limiti dello spazio verticale in cui è costretto, la luce frontale definisce e fa risaltare i volumi e il movimento della testa e delle braccia comunica una sottile tensione ai delicati equilibri della composizione.



Un modello per *Donna nuda* di Trombadori, la *Venere Landolina* del Museo di Siracusa.

Sul piano storico, prima ancora che critico, va segnalata la convergenza con i grandi nudi "pompeiani" di Picasso. L'idea è quella di creare una sorta di idolo mediterraneo, restituire peso e sostanza a un'idea della classicità che a Trombadori, siracusano passato al vaglio di Caravaggio, pare ormai troppo astratta.



52. Francesco Trombadori, *Donna nuda (Nudo neoclassico)*, 1925.

54. Riccardo Francalancia, *Interno melanconico* o *La stanza dei giochi*, 1928.
Olio su tela, cm. 70 × 63.
Collezione privata.

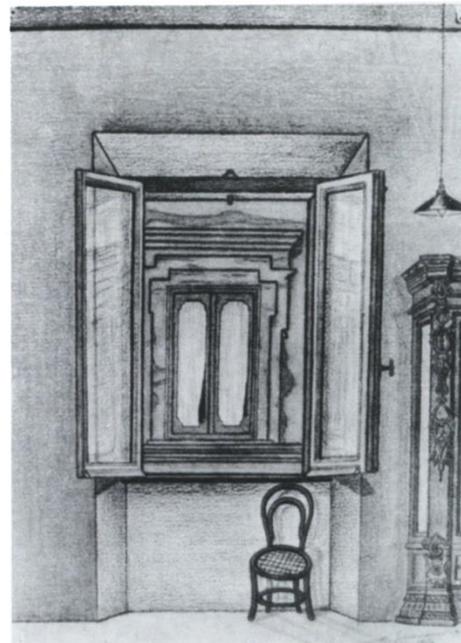


Riccardo Francalancia, *L'usuraio*, 1920.
Collezione privata. Già nella collezione di Mario Broglio, è uno dei disegni fantastici esposti alle mostre di "Valori Plastici".

Il quadro è esposto nell'aprile 1928 alle Stanze del Libro, con il titolo *Interno melanconico*, nell'ambito della prima mostra personale di Francalancia, propiziata dal collezionista Angelo Signorelli (che è anche

autore di uno scritto di presentazione in catalogo). La mostra ha un notevole successo. Nel giro di pochi giorni quasi tutti i dipinti vengono venduti ad acquirenti di prestigio: tra questi c'è anche Alfredo Casella, che oltre all'*Interno melanconico* acquista *Piazza di Gallese* e *Paesaggio di Assisi*. L'*Interno melanconico* è emblematico delle nuove ricerche del realismo magico: la stanza appare vuota, i giochi abbandonati per terra, mentre una porta aperta lascia intravedere il letto dove giace il figlio gravemente malato. Benché il punto di partenza sia una vicenda personale, lo spazio del dipinto, con la prospettiva arbitraria e le ombre taglienti, è ancora di chiara derivazione metafisica, come pure il pinocchio-manichino, la palla-sfera, il cappello-cono.

Qualcuno, anche ai tempi in cui il quadro veniva dipinto, faceva dell'ironia su questa "metafisica del quotidiano", chiamandola scherzosamente "metafisica addomesticata" (A. Francini), eppure essa aveva significato per Francalancia la possibilità di maturare e conservare quell'energia visionaria che aveva segnato il suo esordio con "Valori Plastici" nel 1921. Sarà Roberto Longhi, pochi mesi dopo, a ricordare gli inizi di Francalancia, sotto il segno di una "immaginazione eterodossa", e i suoi "disegni giovanili d'invenzione tutta fantastica: piante mostruose, animali inclassificabili se non sotto l'insegna del minotauro". Longhi colloca il pittore assiatate nel gruppo degli "irrealisti", con la pittrice "fauve" Pasquarosa Bertoletti, con il "primitivo" Ce-



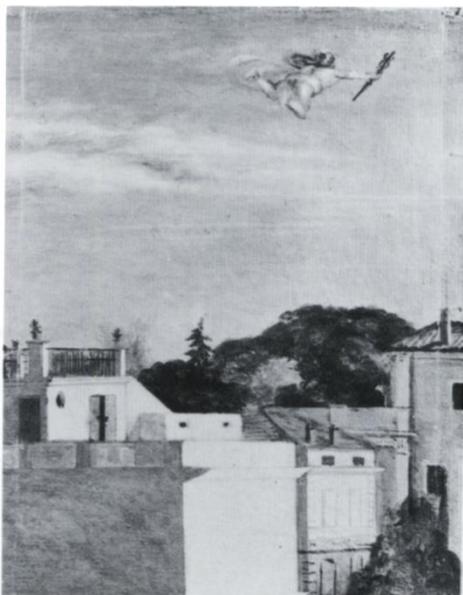
Riccardo Francalancia, *Finestra*, 1920 c.
Collezione privata.

racchini, con gli espressionisti di "via Cavour", Mafai, Scipione e Antonietta Raphaël, che allora — marzo 1929 — cominciavano a farsi notare in questo strano paesaggio romano degli anni Venti, che solo la mancanza di informazione storica può racchiudere sotto l'etichetta di un noioso "no-vecentismo".



54. Riccardo Francalancia, *Interno melanconico o La stanza dei giochi*, 1928.

7. Commiato



Giorgio de Chirico, *Ermes sulla città*, 1921 c.
Collezione privata.

Giorgio de Chirico, *Duelli a morte*, 1924.
Collezione privata. Già proprietà di Giorgio
Castelfranco, è esposto nel 1924 alla
Biennale di Venezia.

55. Giorgio de Chirico, *Ottobrata*, 1924.
Tempera su tela, cm. 135,5 × 188,5.
Collezione privata.

Esposto alla Biennale di Venezia del 1924, il dipinto entra nella collezione di Giorgio Castelfranco insieme al pendant, anch'esso esposto a Venezia, dal titolo *Duelli a morte*. Sono gli ultimi quadri dipinti prima della partenza per Parigi e chiudono emblematicamente questo lungo periodo italiano. *Ottobrata* è anche l'ultimo dipinto del ciclo delle "Ville romane", una serie di sette quadri in cui de Chirico sembra riassumere le sue grandi passioni: Böcklin (il luogo è in rapporto con la Villa di S. Domenico e con l'adiacente *Villa romana* di Klinger),



gli studi prospettici delle "Piazze d'Italia" e degli anni di "Valori Plastici", il paesaggio romano rivissuto attraverso gli esempi classici di Poussin e le invenzioni di Claude Lorrain.

La composizione dell'*Ottobrata* ha molti elementi in comune con *Il saluto agli argonauti partenti*, il quadro con il quale abbiamo iniziato il nostro viaggio nel realismo magico. Anche qui il silenzio solenne dell'architettura fa da sfondo all'enigma di una partenza e di un viaggio. Le vele spiegate e il volo di Hermes sono il fuoco narrativo nei due dipinti, e molto è affidato all'ossatura prospettica e alla bellezza della materia, ancora una volta la tempera, ma in questo caso una tempera verniciata e brillante, carica di una inedita sensualità.

È proprio Castelfranco a riassumere ("La Bilancia", 1923) il percorso compiuto in questi pochi intensissimi anni: "La sua creazione divenne più ricca e più facile, poté fissare certi elementi paesistici, la cui bellezza consiste soprattutto in complessità di forma e varietà di tono: la chioma d'un albero, uno scorcio di colle, una foglia, un riflesso in un vetro di finestra. Nei suoi quadri precedenti era una realtà austera e semplice, capace di emozione per il senso favoloso della sua stessa semplicità, oggi acquista senso di sorpresa e di emozione la realtà più ricca di forma e di gioia, la realtà classica potremmo dire." Un'immersione nella realtà, dunque, ma volta sempre in alto Hermes.



55. Giorgio de Chirico, *Ottobrata*, 1924.

