

Arte Italiana Presenze 1900-1945

a cura di Pontus Hulten
e Germano Celant



Bompiani

Sommario

13	<i>Un secolo italiano?</i> Pontus Hulten	171	<i>Pittura italiana tra le due guerre e filosofia</i> Mario Perniola
17	<i>Un mosaico di identità</i> Germano Celant	181	<i>Alcune osservazioni teoriche sulla scultura italiana moderna</i> Donald Kuspit
23	<i>Giolitti e l'Italia giolittiana</i> Giuseppe Galasso	189	<i>Le comete e le lucciole: grandi e piccoli sogni luminosi di quarant'anni di cinema</i> Gian Piero Brunetta
37	<i>Divisionismo e Simbolismo</i> Anna Maria Damigella	201	<i>La ricerca plastica futurista fra le due guerre</i> Enrico Crispolti
51	<i>Iter italico fotografico</i> Carlo Bertelli	219	<i>La letteratura critica</i> Ermanno Migliorini
59	<i>Il Futurismo e le avanguardie</i> Maurizio Calvesi	223	<i>Astratti (e non figurativi) anni Trenta</i> Paolo Fossati
69	<i>Architettura, pittura e arte decorativa in Italia: 1923-1940 dalla I Biennale alla VII Triennale</i> Vittorio Magnago Lampugnani	235	<i>Il disegno dei manufatti (1900-1945)</i> Vittorio Gregotti
77	<i>Gli anni dei Valori Plastici</i> Giuliano Briganti	245	<i>I realisti "selvaggi" degli anni Trenta</i> Renato Barilli
85	<i>Architettura e città in Italia nella prima metà del '900</i> Francesco Dal Co	255	Sguardi paralleli Pittura e scultura
95	<i>Gli artisti italiani a Parigi</i> Serge Fauchereau	281	1899-1909
103	<i>Sogno di letteratura, sogno di pittura</i> Enzo Siciliano	307	1909-1919
113	<i>Gli artisti italiani e le riviste europee</i> Serge Fauchereau	379	1919-1939
121	<i>Un regime fra due guerre</i> Silvio Lanaro	551	1939-1945
135	<i>De Chirico e Savinio: dalla Metafisica al Surrealismo</i> Maurizio Fagiolo dell'Arco	573	Dopo il 1945
151	<i>La scena è bella: oggettività e trasfigurazione negli allestimenti dannunziani</i> Franco Mancini	587	<i>Cronologia 1900-1945</i> Ida Gianelli
167	<i>I gattini ciechi</i> Jean Clair	732	<i>Schede critiche</i> Nicoletta Boschiero
		749	<i>Bibliografia</i> Nicoletta Boschiero
		765	<i>Indice dei nomi</i>

Numerosi sono i motivi culturali e varie le implicazioni estetiche che si intrecciano all'interno di quella "restaurazione" dei valori formali alla quale tendono le forze più vive dell'arte italiana, e della critica, nell'immediato dopoguerra e che trova, dal 1918 al 1922, un luogo di convergenza e di confronto, e anche un'autorevole tribuna, nella rivista "Valori Plastici" di Mario Broglio. Gli anni dei "Valori Plastici": così si dice infatti per definire quel momento della cultura artistica italiana che va dalla fine dell'esperienza metafisica — intendo la specifica esperienza degli anni ferraresi di Giorgio de Chirico e poi di Carlo Carrà — al nascere del "Novecento". E non c'è dubbio che la fortunata rivista di Broglio, nelle cui pagine pur collaborarono fin dal primo numero artisti e critici spesso in contrasto fra loro e nel cui seno covarono forse più inimicizie che fraterne intese, sia stata la più viva espressione di una aspirazione comune e di un clima intellettuale tipicamente italiano. Un clima che, per la specifica natura del progetto che lo sostiene, nato da una riflessione critica, e per l'intento di definire addirittura "il carattere dell'arte", si distingue in qualche modo dalla generale tendenza del "rappel à l'ordre" che negli stessi anni coinvolge tutta l'Europa. Così come il classicismo, o meglio "l'italianismo artistico" invocato sulle pagine della rivista da chi aveva attraversato il rumore futurista e il silenzio metafisico, era un classicismo diverso da quelli degli idilli mediterranei di Pablo Picasso e dell'*Ode alle colonne* di Paul Valéry.

Il terreno comune su cui si incontrarono i collaboratori dei "Valori Plastici" era del resto un terreno italiano. Con una storia italiana alle cui ultime vicende molti di loro avevano partecipato e come attori primari. L'aspirazione a dar vita ad un'arte positiva, libera da ogni residuo romantico e simbolista, priva di effusioni sentimentali e di lirismo, attenta solo alla ricerca di uno stile, di un linguaggio che si esprimessero nell'ambito di regole formali ritenute eterne ma variabili all'infinito ("la regola liberamente cantata dell'eterno spirito formale italiano"), il rifiuto di ogni tensione drammatica non risolutiva, la conquista di una risolutezza formale che fosse propria, specificamente, solo alla pittura: queste, molto sommariamente, erano le idee che, nel delicato momento di passaggio che seguì all'esaurirsi delle esperienze d'avanguardia, avevano riunito intorno a Mario Broglio un gruppo di artisti, di critici e di letterati il cui nucleo centrale era costituito da Carlo Carrà, Giorgio de Chirico e Alberto Savinio e ai quali si affiancarono Ardengo Soffici, Filippo de Pisis, Emilio Cecchi, Giuseppe Raimondi e molti altri ancora.

Erano idee, come è naturale, che ognuno interpretava a modo suo, nel chiuso del proprio animo, secondo le proprie origini e il proprio temperamento, e sulle quali la silenziosa musa della Metafisica estendeva ancora il suo inquietante dominio. Ma quell'impulso che li induceva a rispondere a quei richiami, a ritenere necessarie quelle aspirazioni, quel che c'era in esse di generoso, di vitale, insomma di non reazionario, non era nato solo allora, negli "anni dei Valori Plastici". Non era, per dirla in altre parole, solo il frutto del dopoguerra. C'erano stati, ancor prima della guerra, o negli anni della guerra, altri momenti in cui, nelle opere stesse o nelle idee espresse dagli artisti, l'affiorante esigenza di una "disciplina", di un ritorno alla norma, di un'arte che fosse solo arte, si era sposata a un impulso vitale, a un sentimento che faceva intuire come dietro l'oggetto di quell'esigenza si nascondesse qualcosa di grande, di terribile. Terribile è la parola, ed è stato Umberto Boccioni a pronunciarla, nel cuore stesso della guerra, poco prima di morire, nella lettera a Herwarth Walden, nell'agosto del 1916: "da questa esistenza uscirò con un disprezzo per tutto ciò che non è arte. Nulla è più

terribile dell'arte. Tutto ciò che vedo al presente è un gioco di fronte a una buona pennellata, a un verso armonioso, a un giusto accordo. Tutto, in confronto a ciò, è solo questione meccanica, di abitudine, di pazienza, di memoria. C'è solo l'arte". Sono pensieri che affiorano in scritti precedenti di Boccioni: Paolo Fossati cita, proprio a questo proposito, da un blocchetto di appunti che si fa risalire al 1915, una frase che interessa del resto un tema dibattuto in quegli anni, quello appunto della "disciplina": "Lo stile è negazione della libertà, figlia del materialismo. Quanto più la libertà è contenuta, tanto più vi è stile. Come un liquido prende forma nella forma che lo contiene altrimenti cade e si sparge e si assorbe e si annulla". E non sarà difficile trovare testimonianze analoghe negli scritti di Carrà degli stessi anni.

I temi dei "Valori Plastici", insomma, partivano da una situazione culturale precedente alla guerra: c'era in qualche modo una saldatura con la vicenda culturale dell'avanguardia e della postavanguardia; o quanto meno uno sviluppo. Ed è anche per questo che non è giusto considerare quel "ritorno al mestiere" che invocava de Chirico (nel numero del novembre-dicembre del 1919), quell'"Italianismo artistico" cui si richiamava Carrà (nel numero di aprile-maggio dello stesso anno), come un semplice e improvviso moto di reazione agli estremismi delle avanguardie, come una ricerca di normalizzazione dopo il trauma tragico della guerra. "Noi crediamo in una legge di coordinazione del reale visivo senza la quale il quadro permane un frammento naturalistico che indarno aspira a un centro unitario" così scriveva Carrà. C'era, insomma, un progetto positivo alla base di quella ricerca di rigore linguistico, un progetto le cui origini sono più antiche del 1918 e che segue un percorso di idee estraneo al tragico solco che la guerra aveva scavato nella vita di almeno due generazioni. Un percorso di lunga durata, che può anche intendersi come crisi interna al mestiere d'artista, come crisi d'identità, e che ha traversato la guerra senza risentirne. L'aveva intuita molto bene, quell'estraneità, Renato Serra, che in quella guerra fu uno dei primi a morire, quando, nel 1915, scriveva nell'*Esame di coscienza di un letterato*: "La guerra è un fatto, come tanti altri di questo mondo; è enorme, ma è solo quello: accanto agli altri che sono stati e che saranno: non vi aggiunge e non vi toglie nulla. Non cambia nulla, assolutamente, nel mondo. Neanche la letteratura". E aggiungeva: "E alla fine tutto tornerà press'a poco al suo posto, la guerra avrà liquidato una situazione che già esisteva, non ne avrà creato un'altra... La letteratura non cambia. Potrà avere qualche interruzione, nell'ordine temporale; ma come conquista spirituale, come esigenza e coscienza intima, essa resta al punto in cui l'aveva condotta il lavoro delle ultime generazioni: e qualunque parte ne sopravviva, di lì soltanto ripartirà, continuerà di lì". Erano parole profetiche; e a rileggerle sembra di capire meglio il sentimento di quei brani citati dalla lettera a Walden e dai taccuini di Boccioni. Quasi fossero, quei pensieri, un ponte lanciato al di sopra della guerra, al di sopra di una visione arroventata dal riflesso tragico di un dramma, umano e reale ma estraneo alla vita dell'arte, nell'ansia di raggiungere un terreno più solido, più specifico, idoneo a "restaurare", nella disciplina dello stile, i principi della sovrana autonomia dell'arte stessa.

"Il lavoro riprenderà di lì". Come dirlo meglio? "La Ronda", la rivista letteraria che aveva una posizione del tutto analoga a quella dei "Valori Plastici" e uscì negli stessi anni, riprendeva, come ha notato giustamente Alberto Asor Rosa, il "testimone" da quello che era stato il punto di elaborazione letteraria più avanzata negli anni prima del conflitto, cioè da "La Voce" di Giuseppe de Robertis, nell'asserire la specificità della letteratura, la sua centralità e la sua autonomia. E allo stesso modo, l'analoga ricerca di specifico e di formalizzazione che è l'elemento aggregante della rivista di Broglio, si riallacciava a progetti che erano nati fra i turbamenti provocati dalla crisi del Futurismo nella mente di Boccioni e, in maniera diversa, in quella di Carrà. Ma c'erano altri episodi nella vicenda delle avanguardie che testimoniano di quei legami: la ben nota *Maternità* di Severini o il bellissimo, luminoso *Ritratto di Jeanne* dipinti nel 1916, che sembrano sperimentali inversioni dalla rotta delle sue meditazioni cubi-



Carlo Carrà
Il figlio del costruttore, 1921



Gino Severini
Ritratto di Jeanne, 1916

ste, non debbono davvero considerarsi come esercizi accademici, come esibizioni di abilità; presuppongono un progetto, una ricerca di stile rigorosa e in qualche modo consona alle sue più avanzate ricerche cubo-futuriste di quegli anni; ma espressa, secondo una ferrea logica interna, nel rispetto delle regole storiche, chiamiamole così, proprie della natura stessa specifica della pittura. Del resto, la stessa intenzione formulata, a proposito di quei dipinti, da Severini, di ritrovare “una forma semplice che rammenti quella dei nostri primitivi toscani” ben si accorda a quella particolare ricerca di stile che, quando si era ormai esaurita l'avventura futurista, rivelava forti inclinazioni verso il primitivismo e l'arcaismo. “La modernità credo che apparirà” scriveva Carrà a Soffici nel settembre del 1916 “se modernità vi è nel mio spirito liberato finalmente da tanti pregiudizi avveniristici. Semplicità di rapporti tonali e lineari è ormai tutta la mia angoscia”. E sempre nel 1916 appaiono ne “La Voce” la sua *Parlata su Giotto* e il suo *Paolo Uccello costruttore*, nel tempo appunto in cui cominciava a meditare sul rapporto fra antico e modernità.

La riscoperta di Giotto e la rivisitazione dei primitivi presupponeva, quindi, in Carrà il progetto di “ritrovare il nostro ritmo, di ritornare alla NOSTRA sodezza spirituale”; un progetto che era legato all'intensificarsi dei rapporti del pittore piemontese con l'ambiente toscano, in particolare di Ardengo Soffici e di Giovanni Papini, e, poco dopo, all'influenza di Roberto Longhi. Si ricordi, in proposito, che il primo saggio su Piero della Francesca di Longhi è del 1914 e che Longhi è indubbiamente all'origine di quella tendenza che portava gli artisti a intendere la pratica del dipingere strettamente connessa alla conoscenza della storia della pittura. Una tendenza che si diffuse soprattutto negli anni Venti a Roma nell'ambito della cosiddetta prima Scuola Romana e che si era sostituita ad un modello ormai scaduto di creatività, cioè a quello che postulava un'arte originata dall'istinto, incondita, ingenua e romantica. Già Ardengo Soffici, del resto, aveva osservato che “il fatto arte comincia con la critica” e nei “Valori Plastici” più di una volta si era insistito sulla necessità di legare indissolubilmente l'arte alla cultura dell'arte, cioè la pittura alla sua storia.

Ma per tornare a Carrà, il giottismo con quel che significava in quanto rifiuto del “dinamismo” futurista (“studio sul corpo della forma e non mi preoccupo più né di dinamismo né di altre teoriche”) fu la necessaria premessa alla sua breve e intensa stagione metafisica, perché quel “silenzio magico delle forme giottesche” che tanto lo incantava fin dal 1915, presupponeva una percezione se non diversa certamente più ricca e spirituale del sillabante primitivismo dell'*Antigrizioso*, di quell'aspro compitare gli “essenziali” che già si manifesta nel *Fanciullo prodigo* del 1914. Ma è soprattutto nelle opere che vanno dal 1919 al 1924, vale a dire da *Le figlie di Loth* a quella serie di paesaggi sul tipo de *La Crevola* della raccolta Jesi o di alcune vedute essenziali del lago Maggiore, nelle opere cioè che dipinse al tempo dei “Valori Plastici”, che il suo interesse per Giotto o per Masaccio che sia, si articola in temi più complessi e in forme più libere e spiegate. Non senza un interessante parallelismo con le opere contemporanee di Ottone Rosai.

La natura della “restaurazione” stilistica che era nel cuore di Carrà e che ci indica quale fosse la porta per cui era entrato nel mondo magico della “Metafisica”, una porta cioè molto diversa da quella dalla quale vi era entrato de Chirico, ci indica anche come la posizione dei due artisti nei “Valori Plastici”, al di sotto di uno strato di generale convergenza di idee intorno alla necessità di invertire la rotta, di “restaurare” i principi dell'arte, nascondesse il seme di profonde divergenze che si accentueranno nel futuro e che risalgono ancora al tempo del breve sodalizio ferrarese dei due artisti. Anche sotto questo aspetto, dunque, “tutto ripartirà di lì, continuerà di lì”. Infatti, se de Chirico e Carrà si attribuivano, ancora al tempo dei “Valori Plastici”, il titolo di “metafisici” e chiamavano “metafisiche” le loro opere, sta di fatto che erano profondamente diversi fra loro, anzi diversissimi, quanto più non si può immaginare. Dissimili sin dal profondo per temperamento, per origini, per umori, per consuetudi-



Carlo Carrà, *Antigrizioso*, 1916

ni, erano divisi anche da una formazione culturale affatto diversa. Da una parte la terrestre natura lombarda, i tumulti del Futurismo, la violenza dell'*Antigratzioso*, dall'altra la Grecia, l'Accademia di Monaco, Arnold Böcklin, Nietzsche, Schopenhauer. Era, quindi, naturalmente diversa anche la scelta degli obiettivi cui tendeva la loro immaginazione. Eppure s'incontrarono e per un certo momento, entro le magiche prospettive della silenziosa città dove li aveva riuniti una fortuita occasione, la guerra, si intesero. Ma travasarono la loro aspirazione a cogliere il weingeriano "senso delle cose" — che era un'aspirazione assai vaga — in due vasi di forma diversa. Si trattava, per de Chirico, di malinconie e di meditazioni, o meglio del fantasma letterario della malinconia e della meditazione, sotto il segno emblematico dell'enigma; e nascevano nostalgiche scenografie, sfuggenti spazi deserti, indefinibili, perché il suo sguardo cercava altre misure. E così il "misterioso senso delle cose" si dissolveva nel disagio del non misurabile per ricomporsi in mitologie senza tempo, in simboli dell'assenza e del silenzio. Carrà lo versava, invece, nei solidi stampi spaziali dell'antico senso formale italiano, nelle quadrate celle prospettiche, ben murate e intonacate di un nuovo giottismo novecentesco, ma anch'esso magico, incantato, per racchiudervi, e render così concreta, ma senza raffreddarla, la propria emozione romantica di fronte alla misteriosa epifania degli oggetti.

Quando, nel novembre 1918, uscì il tanto atteso primo numero dei "Valori Plastici", era trascorso poco più di un anno dall'incontro ferrarese dei due artisti, ma la stagione della Metafisica, intesa come momento che aveva unito intorno a de Chirico alcuni "compagni di solitudine" fra Ferrara, Milano e Bologna, volgeva ormai verso il termine. La prima illustrazione tuttavia che funge da frontespizio a quel primo fascicolo della rivista è *L'ovale delle apparizioni* del 1918, che può considerarsi l'ultima opera di pura iconografia metafisica dipinta da Carrà; nello stesso numero apparirà anche *Il grande metafisico* di de Chirico, del 1917, ed altre opere metafisiche di de Chirico, di Carrà e di Morandi saranno illustrate nel quarto e quinto numero. La rivista, insomma, sembrava iniziare la sua vita proprio sotto il segno di quella enigmatica costellazione, tanto più che nel numero di aprile-maggio del 1919, il terzo, i saggi di Carrà, di Savinio e di de Chirico, che sembrano convergere verso un obiettivo comune, possono intendersi come il primo tentativo di dare una struttura concettuale al termine di arte metafisica, ma non tanto riferendosi alla poetica del momento ferrarese, quanto per porre le basi, partendo da quella piattaforma, di un rinnovamento dell'arte come arte italiana e nuova. Questo è il punto, perché era un recipiente, la Metafisica, entro cui si versavano, come ho detto, contenuti troppo diversi. Non aveva forse de Pisis scritto che la Metafisica esiste del tutto indipendentemente dai modi di dipingere, dai temperamenti, dai singoli amori e dalle singole avversioni? Certo: esiste come emanazione, come muto simbolo che non simboleggia nulla, ma si presenta comunque e dovunque con l'autorità di un simbolo. "Incessu patuit Dea". Ma quella poetica e ineffabile inclinazione mentale, quando uscirono i "Valori Plastici" già andava perdendo i suoi originari contorni, il suo carattere diciamo così ferrarese, deviata e come forzata, lei così estranea alle concretezze della storia, da quella volontà di restaurazione, da quell'esigenza di disciplina stilistica e di ricostruzione che sembrava così necessaria nel 1918. Deviata anche, diciamo pure, da quel ricorso alla essenzialità espressiva dei primitivi, al peso giottesco delle cose, che, come "nostro retaggio", accendeva la fantasia di Carrà. Non è un caso che già nel primo numero della rivista Alberto Savinio, in evidente opposizione agli entusiasmi di Carrà, si dichiarasse decisamente nemico dell'amore per i "primitivi" che secondo lui "erano semplicemente degli artisti che provavano molta difficoltà a dipingere" e che, per mancanza di maestria "divenivano stilisti per forza maggiore".

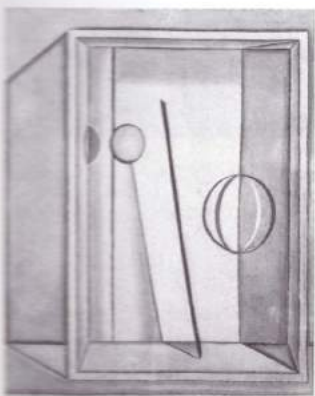
È chiaro dunque che quando de Chirico e Savinio parlavano di "maestria", di "ritorno al mestiere", e Carrà di "Italianismo dell'arte", di "rinnovamento della pittura in Italia", intendevano, dopo tutto, due cose diverse. E de Chirico, che concludeva



Giorgio de Chirico
Il grande metafisico, 1917



Giorgio Morandi
Ritratto, 1917, distrutto



Giorgio Morandi
Natura morta, 1918

il suo "ritorno" con la frase "pictor classicus sum" dopo aver lodato i più di cento pennelli di prima qualità, perfettamente lavati e asciutti, che usava Ingres, e se la prendeva con le cialtronerie degli "avanguardisti di oggi" (e dei futuristi di ieri), de Chirico, che ancora un anno dopo, nel 1920, scriveva sotto il suo autoritratto "et quid amabo nisi quod metaphisica est?", si andava allontanando anche lui dal sortilegio arcano delle Muse Inquietanti e ai fantasmi letterari della malinconia e della meditazione aggiungeva ora un altro fantasma letterario: quello del classicismo. Era il suo contributo alle richieste di "restaurazione" di quel dopoguerra pieno di pericoli; ed era di natura tale da accentuare ancora di più la sua solitudine. Una solitudine che era poi soltanto un particolare momento della sua solitudine di sempre.

Si parlava quindi ancora di Metafisica nel 1918 e nel 1919; ma nella mente di Broglio i "Valori Plastici" non voleva essere una rivista di tendenza, di corrente, non si poneva un preciso programma né tanto meno intendeva lanciare manifesti; voleva piuttosto provocare un discorso e un confronto all'interno di una situazione comune, voleva rappresentare una presa di coscienza della situazione attuale e favorire un esame delle proposte. Non è un caso, quindi, né il semplice indizio di una volontà di aggiornamento se tra il primo e il terzo numero, "metafisici" nei testi e nelle illustrazioni di opere di de Chirico, di Carrà e di Morandi, il secondo numero, dedicato alla Francia, sia illustrato solo con opere cubiste di Picasso, di Braque, di Léger, di Gris e di altri. Non è segno soltanto che, agli inizi degli anni Venti, ci si rifiutava ancora di chiudersi in prospettive nazionali che risulteranno poi solamente provinciali; è necessario piuttosto notare a proposito di quella congiuntura, e anche a chiarimento di quanto ho scritto sulla natura delle aspirazioni verso nuovi valori di forma che hanno dato vita alla rivista, come i "Valori Plastici" sin dall'inizio ponessero se non proprio sullo stesso piano certo su di un terreno favorevole alle convergenze, sia il Cubismo che la Metafisica escludendo invece il Futurismo proprio perché il Cubismo, al contrario del Futurismo, aveva saputo dimostrare sin dal 1908 l'intenzione di perseguire una purissima ricerca esclusivamente formale ignorando ogni contenutismo simbolico e sociale, cioè ogni residuo simbolista, e ogni concezione psicologica o vitalistica. Simile in questo, dunque, alla pittura metafisica. La quale però, al tempo dei "Valori Plastici", cioè nella sua nuova incarnazione postferrarese degli anni Venti, se aveva acquistato la consapevolezza di lavorare "sul corpo della forma", non voleva rinnegare lo spirito delle sue origini né tradire la sua musa. Non voleva rinunciare cioè a ricercare nelle forme qualcosa di indefinibile, che fosse al di là dell'apparenza delle forme stesse. L'appagante bellezza, veramente classica, del segno in un "collage" di Braque o di Picasso, non appagava i metafisici; e se l'"andare oltre" per de Chirico era ancora l'Enigma, la tensione dell'inconoscibile o, se si vuole, la delusione, portata alle soglie della poesia, di una conoscenza impossibile, per Carrà era la saldatura fra sintesi plastica e primitivismo, o giottismo che sia, che garantiva il recupero di una spiritualità "primigenia", vale a dire specificamente italiana. Era come una congiunzione astrale i cui influssi, formali e spirituali, piovendo dal cielo di un'ipotetica storia italiana per Carrà, di un classicismo senza tempo per de Chirico, vegliavano sul nascere di quella moderna restaurazione dei valori auspicata da Broglio o, in maniere diverse, dagli irrequieti e tutt'altro che concordi protagonisti della sua rivista.

Ma indubbiamente nella prima metà degli anni Venti la tensione metafisica si allenta progressivamente. Anche in de Chirico. Perché sebbene egli mantenesse intatta la sua opposizione verso una pittura dedita al "senso apparente delle cose", come ad esempio quella di Armando Spadini, non si abbandona più ora senza mediazioni al sentimento dell'inconoscibile come negli anni di Ferrara. Anche lui, il Grande Metafisico, è preso dal sentimento del rinnovamento, dall'utopia della disciplina, dall'ansia di smascherare i falsi profeti, e scopre il mondo della grande pittura, dell'arte antica, della scultura classica, l'eterna nobiltà delle forme. È il momento della famosa rivelazione che lo colse, come Saulo sulla via di Damasco, davanti un quadro di Tiziano

alla Galleria Borghese un mattino di primavera dell'anno 1919; come lui stesso racconta. E da quel giorno forse, durante quel soggiorno romano, dallo studio sulle pendici del Gianicolo dove lavorava in solitudine fra una crisi di depressione e una di misantropia, ma sempre attingendo al fiume in piena del suo inconscio, de Chirico sentiva risuonare dal cielo e disperdersi in mille echi giù per gli orti e i giardini del ridente colle romano, gli squilli delle trombe celesti che annunciavano il suo personale Rinascimento. Sono gli anni delle copie da Raffaello, da Michelangelo, da Lotto, il momento dei suoi quadri più inclini ad un accademismo statuariale che irrigidisce le figure in uno spazio immobile che è ancora quello delle Piazze d'Italia, ma sottoposto ora alle regole della prospettiva rinascimentale; come ne *La partenza degli Argonauti*, ne *La statua si è mossa*, in *Mercurio e i Metafisici*, o nel *San Giorgio* e nella *Lucrezia* dipinti fra il 1920 e il 1922. E non è certo il momento più felice di de Chirico che si riprende però molto presto; dapprima nell'incanto che può dirsi neometafisico del *Paesaggio romano* già *Pagliai* del 1922, poi nella bellissima serie di paesaggi e "vedute ideate" romantiche (le cosiddette "Ville Romane") del 1923, grazie ad un ritorno improvviso di fiamma del suo giovanilissimo amore per Böcklin, che arricchisce ora, e straordinariamente, la sua pittura riscattandola da quella statuaria e accademica rigidità e conferendo ai paesaggi il senso nuovo di un'indefinibile sospensione. Il che dimostra come quel famoso portento celeste che lo folgorò in una sala della Galleria Borghese non gli indicasse tanto la via di Firenze o di Venezia e dello splendore rinascimentale quanto la via di Basilea e la nordica, ambigua luce dell'"idillio" classico che illumina il crepuscolo dell'Ottocento.

Più deciso, come era prevedibile, è l'allontanamento dalla tensione metafisica in Carrà che, nel brevissimo percorso cronologico che va da *Le figlie di Loth* del 1919 (anno della "conversione" dechirichiana) al *Pino sul mare* e al *Mulino di Sant'Anna*, che sono del 1921, mostra di perseguire a denti stretti una così intensa ricerca di indicazione spaziale, una volontà così concentrata di semplificare le cose, di ridurle all'osso, ma per toccare l'essenza prima dell'immagine poetica, da far sì che i due ultimi paesaggi citati, senza presenze umane visibili, né suppellettili esoteriche, né tanto meno ricordi statuari, sembrino, per citare un passo di Longhi, "ristretti a quattro parole scandite e radianti come un'illuminazione di Ungaretti". Ma la vera "conversione" di Carrà verso "l'accendersi di un impressionismo mentale e non fenomenico" (ancora Longhi) ma che era poi in qualche modo un "ritorno all'ordine", la sua vera evasione dalla ascetica segregazione metafisica, che pur l'aveva portato alla nuda poesia dei due paesaggi del 1921, forse in assoluto i suoi capolavori, avvenne a cominciare dal 1923, con i paesaggi di Camogli.

In quanto a Morandi che, lontanissimo per natura dalla poetica dell'enigma e dalle sue affascinanti finzioni sceniche, si era avvicinato al mondo di de Chirico ma non tanto direttamente quanto attraverso l'interpretazione che ne aveva dato Carrà, si può dire che entrò nella Metafisica come si entra in un ordine religioso e la intese subito come tensione morale, come ricerca di assoluto. Le sue opere dal 1917 al 1919, alcune delle quali riprodotte nel secondo, nel quinto e nel penultimo numero dei "Valori Plastici", dimostrano come egli ancor più di Carrà fosse sordo al muto richiamo delle muse inquietanti e conferisse alla "sua" Metafisica il significato di un rigore formale estremo, di una severa norma, di un rapporto essenziale con lo spazio; quasi volesse trovare nella sua mente l'idea delle cose, il loro eterno modello e non la loro fenomenica apparenza. Giunse così più di ogni altro, negli anni dei "Valori Plastici", al culmine estremo di quel processo di astrazione, di a-naturalità, che la Metafisica e soprattutto l'ideologia strettamente formale di Mario Broglio andava elaborando nelle pagine della rivista: una compattezza delle forme che presupponeva una ascetica regola spirituale. E il risultato fu una sorta di potente e inesorabile Accademia, o se si vuole un "Libro della Regola", che poi lentamente si disciolse verso una visione più umana passando dalla sublime astrattezza delle "nature morte" del 1918 a quelle

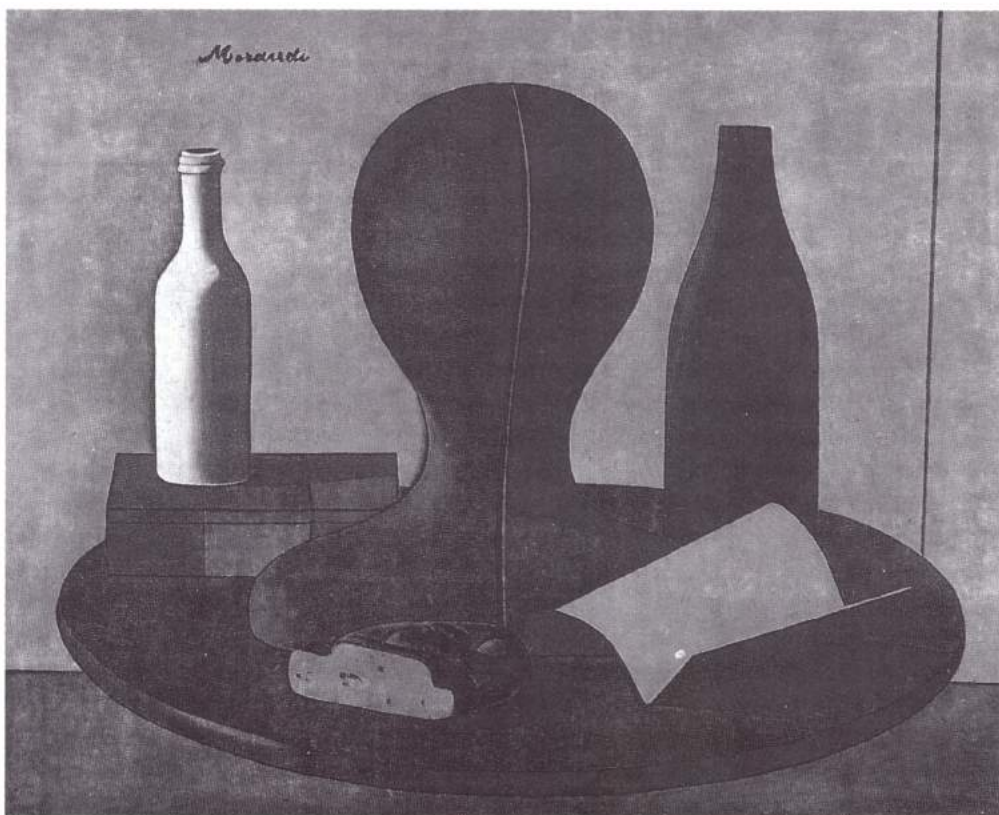


Giorgio de Chirico, *Lucrezia*, 1922



Giorgio Morandi
Natura morta, 1920

Giorgio Morandi
Natura morta, 1918



Filippo de Pisis
Natura morta isterica, 1919

della fine del 1919, dure e spigolose elencazioni di oggetti carichi di peso e di plastica evidenza che rivelano però al posto del trecentismo e del quattrocentismo tanto conclamato una essenziale lettura di Paul Cézanne. È del resto del 1919 lo scritto su Cézanne di Carrà ne "La Ronda", del 1920 la mostra individuale di Cézanne alla XII Biennale (28 opere), e Cézanne fu certo, per Morandi, il tramite per evadere, verso il 1920, dalla severità della regola che aveva perseguita per circa tre anni. Così anche per Morandi dall'inizio degli anni Venti comincia un nuovo cammino, per il quale si avvia spinto ancora dal suo candido impegno di interiorità che lo porta sempre a cercare dentro di sé, mai fuori di sé. Che lo porta a continuare con padronanza sempre maggiore il suo grande e solitario compito, che è stato definito, felicemente, quello di un'instancabile "educazione sentimentale".

La presenza di de Pisis, che si riduce ad un solo articolo nel primo numero, può anche apparire alquanto incongrua nel clima culturale dei "Valori Plastici"; soprattutto se si confronta il suo temperamento e la sua maniera di intendere la pittura con gli umori e le intenzioni degli altri protagonisti della rivista, per non dire del suo direttore. Eppure anche de Pisis, che ancora giovanetto, nel 1918, si era proclamato "profeta" di de Chirico e di Savinio aderendo con entusiasmo, ma da letterato, al loro mondo ideologico e poetico, negli anni dei "Valori Plastici" si considerò anche lui un "metafisico". Metafisici non possono certo dirsi quei suoi giovanilissimi "collages" che si avvicinano piuttosto, ma per approssimazione, al mondo di giochi e di nonsense del Dada, ma nel 1919, pochi mesi dopo il suo sopracitato articolo, nel *Poeta folle* si appoggia quasi letteralmente ad un quadro di de Chirico e nel 1923 dipinge quel "paesaggio metafisico" che sembra indirizzarsi, ma con una certa poetica sventatezza, verso l'essenzialità spaziale e la semplificazione formale di Carrà. Ma dopo quel fugace rapporto con la rivista di Broglio, rapporto dovuto certamente all'amicizia stretta negli anni ferraresi con Savinio e con de Chirico, de Pisis, a cominciare dal 1923, si allontana da quelle esperienze d'avanguardia e si avvia a suo modo, non senza qualche suggerimento



Carlo Carrà, *La Crevola*, 1924

mento di Soffici forse, sulla via dell' "ordine". Ma in netta opposizione al neoquattrocentismo e al classicismo dechirichiano, in opposizione soprattutto al novecentismo allora sorgente. È il tempo delle nature morte dipinte a Roma e a Cave prima della sua partenza per Parigi, il tempo delle sue primissime "marine". È dopo quelle esperienze, già poco prima del 1925 e poi con ritmo incalzante per tutta la durata del suo soggiorno parigino, che de Pisis trova finalmente se stesso nel timbro squillante del colore, nella gioia di risuscitare le cose alla vita della pittura. Ma, come altrove ho già scritto, "quel vivido palpitare delle cose nella luce, quella continua invenzione di colori accanto a colori, sembrano virtù lontanissime da quell'immobilità sommersa nel silenzio dell'ora metafisica, quando il cielo è verde e le ombre si allungano nere sulle piazze d'Italia deserte. Eppure in alcune nature morte di de Pisis degli anni Venti, nelle prime nature morte marine, gli oggetti sparsi lungo la fuga aerea di un piano infinito che sembra raccogliere in sé, come le conchiglie che si portano all'orecchio, il vibrare dell'aria e la voce lontana del mare, hanno una loro presenza misteriosa e significativa che non si può non chiamare metafisica nel senso che de Chirico conferì alla parola".

È così che da quello strenuo fermento di idee, da quel coacervo di aspre intenzioni, di ascetismo formale e di ideali evasioni verso classici lidi che si agitavano nel gruppo dei "Valori Plastici", da quelle utopistiche aspirazioni ad un radicale rinnovamento che erano nate, ancora prima della guerra, dalle ceneri del Futurismo, risorgevano, sviluppandosi in diverse direzioni, le forze migliori della pittura italiana della prima metà del secolo.



Filippo de Pisis
Casa sulla collina, 1923