

*Significati lombardi della Mostra di Arte Moderna a Firenze*

La Biennale veneziana del 1928 vedeva finalmente soppresso l'ordine distributivo delle opere italiane per regioni, che era stato in vigore dal 1901, e cioè da quando la cultura ufficiale italiana, dopo il momento europeizzante dell'ultimo decennio dell'Ottocento, ricercando il proprio genio autoctono non aveva trovato di meglio, a dispetto dell'unità nazionale da poco raggiunta, che individuare nelle scuole regionali. L'abolizione del '28, benché motivata da orientamenti di politica interna — ossia da un nuovo appello all'unità « spirituale » della nazione — meritoriamente poneva fine a un criterio anacronistico nel suo provincialismo.

Non è dunque certo per ricostituire il profilo di una storia regionale dell'arte italiana che consideriamo i movimenti lombardi nell'ambito della nostra pittura moderna, come sono stati presentati dalla recente panoramica fiorentina per il ventennio 1915-1935. Semplicemente, dovendo seguire, nell'esame della mostra, un criterio lombardo, che rispondesse all'assunto e ai fini di questa rivista — e poteva significare anche soltanto prendere atto volta per volta degli apporti delle singole personalità e della cultura locale ai fatti artistici della nazione —, ci siamo resi conto, con la chiarezza che soltanto un consuntivo ampio come quello fiorentino, con grandi possibilità di raffronti, poteva offrire, che la Lombardia svolse, dal momento divisionista in poi, un'azione assai importante proprio nel senso di negare le caratterizzazioni locali, di puntare costantemente su un livello europeo, di evitare, anche quando gli artisti si raggruppavano in piccole società con speciali programmi, che questi gruppi coltivassero una stucchevole *musa vernacula* o la vana retorica della tradizione indigena. A questo proposito non è fuori di luogo ricordare che già la Scapigliatura lombarda era stata, almeno nei programmi e nelle giustificazioni teoriche, un atteggiamento artistico di tipo europeo e non certo regionale.

Né mette conto, per converso, che sia possibile rintracciare in alcuni dei più notevoli rappresentanti della pittura moderna italiana uno specifico « quid » lombardo, trattandosi per lo più di qualche elemento esterno — un tipo di paesaggio, si fa per dire; o un modo di illuminare (ed entriamo già in un terreno opinabile); o, più semplicemente, le tracce di un apprendistato nell'ambito di accademie o ateliers regio-

nali —; quando non si tratti addirittura di un retaggio deterioro di vezzi popolareggianti.

Il caso più noto e appariscente di « lombardismo d'abord » dovrebbe essere costituito dalla pittura di Tosi, che sotto questa etichetta — a dispetto delle copiose implicazioni europee, almeno francesi, del suo linguaggio e della sua adesione all'intellettuale « Novecento » — passò indenne attraverso le polemiche (gli si rimproverò semmai talvolta, per esempio da parte di Neppi, — recensioni alla Biennale del '34 —, d'essere un poco sfocato) e si salvò dalla levata di scudi del '28 contro il movimento novecentista. Infatti, nell'accusare quest'ultimo, Cipriano Efisio Oppo solo a Tosi riservava lodi, appartandolo giustamente dal gruppo e qualificandolo come esplicito erede dell'« impressionismo lombardo ». Non diremmo che questa qualificazione oggi rivesta un qualche interesse in sede critica — anche se accogliamo assai volentieri l'invito di Ragghianti, nella sua prefazione al catalogo, a non giudicare gli artisti con il solo metro del loro opinabile avanguardismo; — né che sia questo il significato attraverso il quale la pittura di Tosi può comunicare ancora con noi — e ce ne dà garanzia Valsecchi, estensore della scheda Tosi nel catalogo, che ha sempre continuato a credere nella validità e attualità dell'artista proprio in ragione della sua indipendenza da ogni vincolante retaggio e insieme della sua larga cultura figurativa. Diremmo di più: se dovessimo accogliere per buona la definizione fornita da Oppo per la pittura di Tosi, essa ci servirebbe a rovescio, per giustificare l'intonazione appannata, e come approssimativa, che distingueva i quadri di Tosi in quella benemerita sezione 5 della mostra fiorentina, dove, presentandosi fianco a fianco — insieme con altri — i più bei nomi del Novecento italiano, il movimento è venuto fuori con una sua forza perentoria e una « classe » internazionale indiscutibilmente autorevole: da sbiadire, a noi pare irrimediabilmente, le piacevolezze di ogni « utilismo ».

Siamo in fase di recupero del Novecento: la cosa è nell'aria da qualche tempo, il diagramma prevedibile del gusto presuppone questo fatale approdo. E allora urgente vedere chiaro nel problema, prima che del recupero si impadronisca la moda, scaraventandoci addosso un'indigesta globale restaurazione dello stile 1930; anche se ci pare abbastan-

za difficile, tutto sommato, che il Novecento venga rimesso in circolazione con la stessa capillarità e insistenza toccata in sorte al Liberty: questo fu un gusto, diciamo pure un'atmosfera, una maniera di vivere; quello, un fatto figurativo: implicato con la moda quel tanto che è ovvio e necessario, ma di più circoscritto portata, se si tien conto delle incidenze nella storia del costume; di più specifica destinazione. Fu comunque un movimento di motivazioni teoriche interessanti e non banali; largamente nutrito di umori europei; largamente capace di liberare la fantasia (posto che esista qualche schema che assecondi a priori la liberazione della fantasia).

A noi pare che la mostra di Firenze, e la prefazione di Ragghianti, abbiano il merito precipuo, fra i molti, di aver proposto all'attenzione questi dati di fatto: che la pittura italiana tra il '15 e il '35 — e stiamo pure alla sola pittura e, per quel che si riferisce al « Novecento », al decennio centrale 1920/30 — non fu tagliata fuori dalla cultura europea, né grossolanamente provinciale se non nei prodotti deteriori, nei cascami, nelle volgarizzazioni e in certe risibili e goffe accademie: come sempre capita (e non era provinciale da un pezzo: gli uomini di cultura e gli artisti seri lo sapevano benissimo); e che non esistette una tendenza unica, anche giudicando a livello della cultura ufficiale, ma anzi una notevole articolazione di tendenze, nell'ambito delle quali il « Novecento » non assolse per nulla una funzione accomodante, ma cercò — nei suoi esponenti migliori, s'intende — una via difficile, di costante tensione, dove fruttificasse, sotto l'egida del nuovo umanesimo che non soltanto in Italia veniva lanciato dopo il '20, l'antica e imprescindibile lezione formale del cubismo. Il gruppo dei « Sette — e poi sei — pittori italiani », che espose nelle Biennali dal '24 al '28 nella sezione lombarda — pur annoverando, si capisce, artisti di diversa origine ed estrazione battenti quella bandiera —, costituisce uno schieramento di eccezionale dignità: anche quando, con le nuove adesioni, non sempre elette, allentò le maglie della sua rigorosa austerità e diede luogo ad accademie plastico-primitivistiche che a buon diritto giudichiamo insopportabili.

La Lombardia aveva già espresso contributi tra i più fertili al Futurismo; offrirà di lì a poco, col gruppo del Milione, una delle più acute

dimostrazioni del sensibilizzarsi dell'Italia ai problemi della pittura astratta di radice cubista, ossia della razionalizzazione estrema della estetica — stavamo per dire: dell'etica — cubista, contro alle interpretazioni naturalistiche di quel verbo. Ci soffermiamo però con maggior interesse sul « Novecento » perché è questo movimento che ancor oggi — nonostante il recente volgersi della moda — fa le spese della sbrigativa condanna di tutte le manifestazioni artistiche del ventennio che non siano state di aperta fronda al regime; ed è sul « Novecento » che la serena prefazione di Raghianti — pulpito ovviamente non sospetto — induce a un'attenta meditazione. Non diremmo neppure a una revisione, che i singoli artisti e le singole opere del movimento hanno continuato ad ottenere rispetto e credito; perdura tuttavia la reticenza da parte della critica a considerare il Novecento nel suo esatto clima storico — di storia dell'arte, s'intende —, come se fosse nato in seno a particolari contingenze politiche per velleità programmatica; e da parte di molti artisti a riconoscere in quell'ambito e in quel momento le loro radici o alcune fonti essenziali della loro ispirazione.

Esaminiamo qualche fatto, di passata: alla Biennale del 1922 (i « Sette » si sono appena riuniti in gruppo definito) il trionfatore è Carena, nonostante il successo della retrospettiva di Modigliani, che per la prima volta compariva in Italia. Ojetti plaude al « ritorno all'uomo » — dichiarazione che puntualmente verrà ripetuta a ogni Biennale, ogni volta decretandosi la morte dei « cerebrismi surrealistici » (1934) e così via, — ma non sembra ravvisare nella giovane scuola lombarda la vessillifera del rinnovato umanesimo. La Sarfatti, piuttosto, sottolinea che il gruppo lombardo capeggiato da Funi è vicino a Carena per la sodezza e semplicità della forma e per quella sorta di neoclassicismo, che è appunto il credo europeo più vistoso tra il '20 e il '25. Proprio nel '22 Sironi dipinge due delle sue opere più alte: l'*Allieva* e l'*Architetto*; e Casorati, nel celebre *Meriggio*, rimpolpa con fermezza plastica i non spenti ricordi di Hodler, allineandosi con le conquiste del « Novecento » (ricordando, forse, le anticipate conquiste di Severini, se si pensa che la stupenda *Maternità* di costui è del '16); così subito dopo Tozzi (il *Nudo coricato* che era alla mostra è del '23). Anche la produzione dei novecentisti minori è di notevole dignità: del '22 è la *Bigia giovane* di Bucci, e la lippesca *Giuditta* di Ubaldo Oppi, che abbiamo tanto volentieri visto alla mostra: di un purismo così prezioso e appena un poco pedante, da lasciarci scorgere in filigrana la formazione tedesca dell'artista. Si confrontino comunque due opere di Oppi affini tra loro, il ritratto femminile del '20 e quello di Laura Oppi del '24, per apprezzare quanto l'esperienza

novecentista lo abbia aiutato a liberarsi dal decadentismo di marca ancora secessionista (l'ombra di Klimt, ma ancor più di Khnopff) per conferirgli forza e schiettezza, e quanto la deliberata volontà di far plastica « masaccesca », con netti contrasti ombra-luce, lo abbia in quei frangenti tenuto salutarmente lontano dai facili compiacimenti « naïfs ».

Nella Biennale del '24 i « Sei », che si sono presentati ufficialmente l'anno prima a Ca' Pesaro come gruppo del « Novecento », fanno sentire con maggiore chiarezza le loro ragioni: non paiono stilisticamente omogenei (che non si tratti di una scuola a indirizzo unitario è l'accusa che vien mossa loro più di frequente) ma se ne apprezza la serietà e il rigore, quello che a Ojetti pare un voler « sfuggire alle seduzioni della bellezza » con « ferocia d'anacoreti ». È il momento infatti in cui il recupero plastico si è incarnato, agli occhi della maggior parte dei critici, nella pittura di Casorati: dove il neoclassicismo non manca di compiacimenti estetizzanti. È curioso e interessante notare marginalmente come uno dei più intelligenti sostenitori del « Novecento » sia Ugo Nebbia, il quale dichiara in poche parole che Casorati è grande, ma i giovani del « Novecento » segnano la strada più significativa, cui bisogna guardare; Nebbia era stato uno dei fondatori del Futurismo, e proprio all'apertura della Biennale del '24 si era avuto il clamoroso incidente della protesta di Marinetti per il mancato accoglimento del suo gruppo all'esposizione (e ancora nella Biennale successiva i Futuristi esporranno sì, ma nel padiglione russo).

L'apice dell'ascesa dei lombardi è la Biennale del '26, l'anno della loro collettiva alla Permanente di Milano. Il gruppo si è allargato, è stato nominato un comitato direttivo del « Novecento », gli adepti sono aumentati di numero — come si è detto, non sempre a vantaggio della qualità, — ma il panorama generale resta imponente. È ben vero che tra i lombardi figura ormai anche Carrà; Tosi e Carpi sono entrati nel movimento, e così vi compaiono Tozzi (il quale due anni dopo esporrà con gli italiani residenti all'estero, insieme con De Chirico e Severini) e Borra: e avremmo preferito, a Firenze, vedere quest'ultimo inserito nella sezione 5, per un confronto diretto con l'ambiente novecentista.

È l'unica Biennale in cui il movimento sostenuto dalla Sarfatti incontra successo come tale e sembra che la cultura ufficiale in qualche modo vi si riconosca. Due anni dopo, il movimento è in ribasso; Carrà scrive elogiandone alcuni esponenti — in ispecie Sironi, Funi, Saliotti — ma si levano moltissime voci contrarie; si deplora, da parte degli zelatori del regime, che non esista ancora una vera « arte italiana » moderna e che il « Novecento » sia troppo « tecnico », cerebrale ed

esterofilo. Tinti lo accusa — e non ha certo tutti i torti — di essere divenuto un'accademia, e ne individua l'origine nella pittura metafisica di Carrà e De Chirico, considerando uscite dalla medesima matrice e la corrente « intellettuale milanese » e quella classico-naturalistica di Soffici. Accuse ripetute, con poche varianti, alla Biennale del '30, che segna invece la grande ora di Carrà; Funi vi presentava quello straordinario *Orazio che uccide la sorella*, straordinario ma ai limiti della maniera, offrendo il destro a Oppo per mettere in guardia contro lo « chic novecentesco ». Accuse ripetute ancora l'anno dopo, alla prima Quadriennale romana. Alla Biennale del '34, con la ripresa di Carena e una lieve flessione di Casorati — il quale proprio in quell'anno dichiarava di volersi « liberare da tutte le retoriche » che avevano « avvelenato » la sua giovinezza — molti elogi vanno al para-novecentismo di Ferrazzi, ma Sironi e Funi non sono neppure presenti, dopo le aspre polemiche suscitate dalla loro partecipazione alla Triennale milanese, con De Chirico e Campigli, l'anno avanti: e molta critica li liquida sbrigativamente, in nome di un « ritorno alla normalità » e di una « fuga dei mostri » — che sono ancora i mostri simbolico-surrealisti, numi tutelari della cultura figurativa europea da almeno tre decenni e per nulla vicini a morire. — Ma Carrà si domanda, onestamente, che cosa significhino « normalità » e « saldezza morale » come criteri valutativi, se non approssimazioni critiche di un pubblico pigro e incolto.

La Quadriennale del '35 presenta ormai un significativo drappello di astrattisti; mentre si osanna da più parti, per l'ennesima volta, alla ripresa della « figura », si maturano ben altre esplosioni. Il « Novecento » è in crisi non già perché sopraffatto da un rinverdito naturalismo o dalla nascita della « vera pittura italiana » caldeggiata dal regime, o al contrario dal prevalere di suggestioni europee, che esso non aveva mai trascurato di considerare; ma perché veramente, a questo punto, altre spinte e fermenti premono: e proprio anche nell'ambiente lombardo. Si salveranno i singoli artisti, i migliori — è chiaro che Sironi, per esempio, non può essere spiegato tutto in senso « Novecento », come non può esserlo, in letteratura, Bontempelli; gli altri si immiseriscono in oleografie sbiadite o si ammala-no di elefantiasi in un figurativo che ha il culto del colossale.

Ma ci piacerebbe davvero che, dietro lo stimolo di questa importante e meritoria mostra fiorentina, e con la serenità ormai consentita a un giudizio prima storico che estetico, riflettente un'indagine seria dei fatti e non appena indicazioni, legittime ma epidermiche e casuali, del gusto, si ponesse mano a una rigorosa e documentata storia del movimento novecentista.

ROSSANA BOSSAGLIA