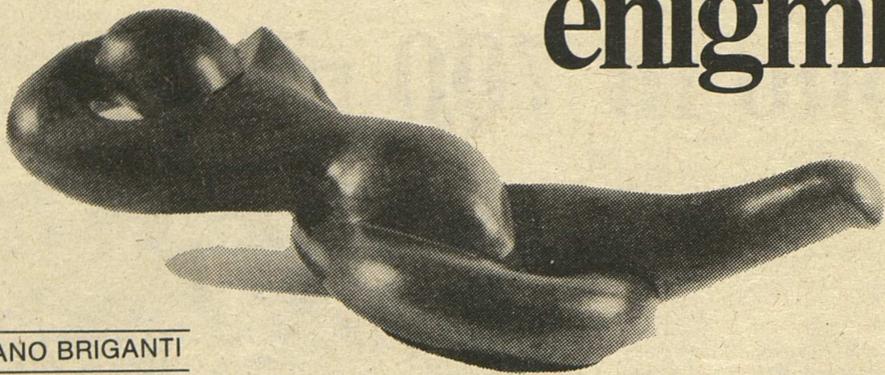


A Bologna una mostra dedicata alla "Metafisica degli Anni Venti"



Il luogo degli enigmi



di GIULIANO BRIGANTI

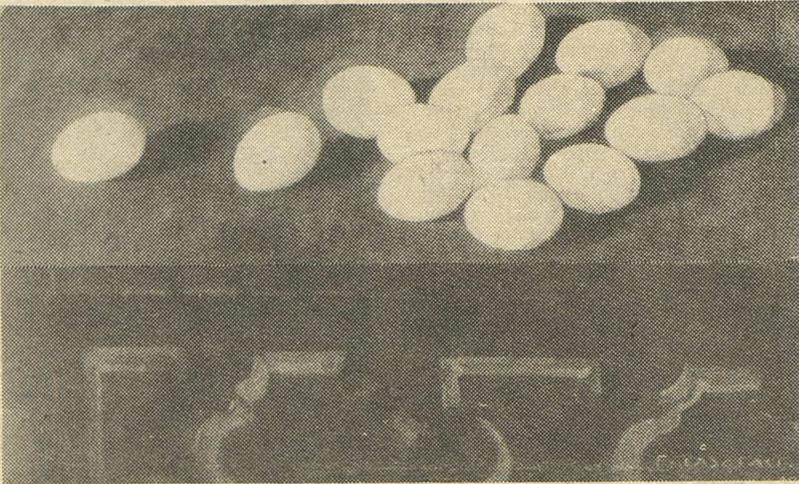
BOLOGNA — E' vero che «Metafisica» è un termine quanto mai generico e ambiguo, da usarsi comunque solo in casi di emergenza e con tutte le debite precauzioni, un termine che certo nessuno ricollega più alla sua origine weingeriana di «determinazione del senso profondo delle cose»; è vero che è impresa difficile, se non addirittura disperata, conferire un volto alla sua musa inquietante (che in effetti un volto non ha, essendo un manichino) e cercare il senso in un enigma che rimanda soltanto a se stesso, che è l'enigma dell'enigma, il mito dell'enigma o, più semplicemente, finzione scenica sul mistero. Ma è vero altresì che, se pur priva di una sua pura (o impura) essenza ideologica, se pur affidata soltanto a quel *nescio quid*, senza struttura specifica, che si sprigiona dalle opere che si ispirano a quella *musa senza testa*, la pittura metafisica esiste. Quell'etichetta, anche se vaga, anche se evocativa soprattutto di una suggestione di una atmosfera, di un'aura, di qualcosa cioè di indefinibile (come del resto era nelle intenzioni) risponde pur sempre a qualcosa che si manifesta e si dichiara in immagini. Che occupa un suo preciso spazio nella storia.

Ora, di questo qualcosa impreciso ma inconfondibile, non ho trovato tracce, se non labili, nell'attuale mostra di Bologna che pure alla «Metafisica» si intitola. Ho trovato soltanto, e non poteva essere altrimenti, la sua eco attutita, come di voci in altre stanze, ne ho riconosciuto la vuota impronta: impronta di un'immagine che si è ormai definitivamente dileguata. Impronta di qualcosa che è stato, di qualcosa di reale, «*puisque Métaphysique il y a*».

Il grande levantino

Ho detto «non poteva essere altrimenti» perché bisogna pur sapere che il titolo della mostra non è solo «La Metafisica», ma «La Metafisica: gli anni Venti»; e che una rassegna della vera pittura metafisica ci doveva essere a Ferrara (ma non c'è stata) di cui la mostra bolognese doveva essere una sorta di proseguimento: una dimostrazione di come, dieci anni dopo, erano andate a finire le cose.

Dell'impresa generale, così, non è rimasto che il titolo: un titolo che, a mio vedere, racchiude in sé una palese contraddizione. Perché non credo risponda al vero vedere gli ar-



tisti degli anni Venti schierati, sia pur parzialmente, sotto le enigmatiche insegne della Metafisica, intendere le loro opere, anche le più immobili e ipnotiche, nate nell'ambito della regola arcana delle muse inquietanti. I tempi non erano più quelli, de Chirico stesso era cambiato. Nei confronti dell'esperienza metafisica dechirichiana, gli anni Venti sono soltanto gli anni che seguirono quel decennio in cui la Metafisica esplose (o meglio impose, per attenerci alle pertinenti metafore astrofisiche di Renato Barilli nella bella prefazione al catalogo) negli anni dal '10 al '18 per merito quasi esclusivo del grande levantino e negli anni dal '16 al '20 per merito dei pochissimi artisti che furono attratti nello spazio cattivante delle sue visioni. Impose e si consumò. Credo si possa dire proprio così: si consumò, e per non più risorgere. O, al massimo, per propagarsi «di giogo in giogo» come l'eco di un tuono, in risonanze deformanti, o per attendersi in pigre attitudini a celebrare l'«assenza», il distacco dal presente, sopravvivendo in immagini che erano mosse però da altre istanze e dirette verso altri obiettivi.

Nonostante l'ingannevole miraggio del titolo ereditato (ma adottato, credo, contro voglia dagli stessi organizzatori), e la ancor più ingannevole promessa della grande ricostruzione fotografica di una «piazza d'Italia» di de Chirico (dei buoni tempi) che ci accoglie all'ingresso e che era stata preparata forse per Ferrara, la mostra è una bella mostra, che trova la sua positiva concretezza nel gran numero di opere esposte, molte delle quali aprono ai nostri occhi prospettive inattese su

zone ancora assai poco note della nostra cultura artistica novecentesca. E', insomma, una mostra interessante per tutti e, quel che più conta, assai istruttiva per quanti non conoscono ancora quali veri e alti valori (oltre ai notissimi) si alternino a memorabili sdruccioli sulla scena, non certo molto europea, dell'arte italiana di quel decennio. Che fu certamente, e non solo per noi del resto, un decennio assai difficile, che tirava avanti faticosamente fra equivoci, difficoltà, remore e intimidazioni d'ogni genere.

Visioni incomparabili

Forse la mostra sarebbe stata ancora più istruttiva se fosse stata più rigorosa, se si fosse attenuta cioè soltanto a quelle manifestazioni che appartengono alle istanze, tipicamente «novecentesche», emergenti in quei dieci anni, se fosse stata, cioè, più aderente, o meglio soltanto aderente, alle poetiche che, in quegli anni, gravitavano più o meno intorno alla stessa volontà di «rincamminare» la pittura italiana dopo una zelante decantazione delle avanguardie, sulla corrente di un generale riflusso. Voglio dire se si fosse evitato di documentare sia tendenze legate ad origini diverse (prendiamo il caso del simbolismo di Alberto Martini o l'espressionismo ritardato di quel mediocre Munch alla livornese che è Lorenzo Viani), sia tendenze nuove che verso la fine degli anni Venti vanno insorgendo contro il «novecentismo», come la scuola romana di Scipione e Mafai o il gruppo dei Sei di Torino: fatti con i quali si apre un discorso nuovo e diverso.

Mi sembra si possa intendere la Metafisica, quella vera, come una pausa di silenzio, come una concessione totale, anche se temporanea, all'introflessione dopo l'estroverso e urlante ribellismo del futurismo: quel movimento, come scrisse Longhi, dove si incontrarono per qualche anno, o per qualche mese, insieme ai più memorabili cretini, parecchi ingegni di prima classe. Di cretini, invece, non ce ne erano davvero a Ferrara, fra i grandi metafisici, nei brevi anni del loro convegno entro le magiche prospettive della città estense. Vi erano solo pochi grandi ingegni (non più di quattro) uno dei quali almeno, Giorgio de Chirico, vi concluse la sua prima vicenda, iniziata a Parigi nel 1911, dando il meglio di sé. Dai suoi con-

torcimenti intestinali, dalla sua estenuante e segreta malattia senza nome, che pur allora lo consumava, nacquero visioni incomparabili. Che non si ripeterono mai più, anche se si inteso a ripeterle sempre, con una mentalità da madonnero greco-dalmata o cretese che ricopia senza sosta Madonne Odigitrie o Glicofuse, con quell'innata attitudine culturale alla ripetizione che lui, il grande metafisico, per essere anche un grande levantino doveva trovare del tutto consona alla più perfetta innocenza. Anche a questa mostra, del resto, il de Chirico «ravveduto» della fine degli anni Venti è presente, fra l'altro, con una composizione che «falsifica», o diciamo meglio, ripete bizantinamente, una natura morta metafisica del 1917.

Comunque, finì molto presto anche quel silenzio. Cominciò già nel '19 a rullare a distesa il tamburo de «La Ronda» che richiamava all'ordine e al ritorno alla tradizione al fare «italiano», mentre, negli stessi anni, ammonivano severamente e allo stesso modo i «Valori Plastici». Presto si sarebbe arrivati al dito alzato di Vincenzo Cardarelli e al terrorismo innocente e blandamente fascista (o blandamente antifascista, che è poi quasi la stessa cosa) degli «amici al caffè» della terza salletta dell'Aragno.

La parte del leone

Ma come si andava rincamminando (che quella era l'intenzione: ricominciare) sulla linea di partenza degli anni Venti la pittura italiana, muovendo i primi passi, se si vuole, dall'esperienza metafisica? Se ci attennessimo alle risultanze della mostra e le confrontassimo con la nostra personale esperienza, dovremmo dire: se Carrà si fa, come si fa in effetti, la parte del leone, ciò è dovuto soltanto al fatto che è presente con alcuni capolavori, mentre il de Chirico degli anni Venti, il de Chirico cioè delle *Ville Romane*, delle *Lucrezie*, delle *Niobi* e poi quello, dopo il '25, degli *Archeologi*, dei *Cavalli sul mare*, dei *Paesaggi nella stanza* è rappresentato miserevolmente, con poche cose e mediocri. Così come è mal rappresentato Savinio, che, devo dire, delude sempre un poco ad ogni nuova mostra: e in questa, poi, delude moltissimo.

Ma sta di fatto che, pur restando le mancanze suddette, bisogna ammettere che, in quegli anni, Carrà,

Sopra: Carlo Carrà: La casa dell'amore; a sinistra del titolo, dall'alto: Giorgio De Chirico: Canzone meridionale; Medardo Rosso: Nuotatore; a fianco: Felice Casorati: Le uova sul cassetto

per l'intensa carica espressiva, lascia di gran lunga dietro di sé i due tristi Dioscuri. Perché non dirlo? Le figlie di Lot, La Casa dell'amore, L'Attesa, Il Leccio, nel loro rude giottismo, nell'essenziale semplicità delle indicazioni spaziali, in quel trarre le immagini come da pietra viva, sono, in assoluto, fra i quadri più belli dell'arte italiana di questo secolo. In loro confronto, le penne degli angeli acefali di Savinio sembrano letterarie ventole che non rinvigoriscono nessun fuoco e anche le famose Uova di Casorati sembrano sospese sul piano inclinato di un troppo meditato esercizio.

Ben rappresentato è il gruppo dei Sette del «Novecento», e fra questi, nonostante un'irritante sofferenza che mi provoca, ad ogni nuovo incontro, la sua intrinseca retorica.

per me tanto difficile da ignorare, non v'è dubbio prevalga il nobile, colto, ma ossessionante e oppressivo Sironi. E non c'è da stupirsi. Stupisce invece Ubaldo Oppi che rivela, in maniera sempre più evidente, una sua consistenza europea e si impone con molta autorità al visitatore, il quale può anche credere, all'improvviso, di trovarsi di fronte ad uno Schrimf, ad un Mense o addirittura ad uno Chad. Che è insomma molto più «Neue Sachlichkeit» che non il tanto vantato, ma più accademico, Cagnaccio di San Pietro. E' facile, si sa, fare di tutt'erba un fascio.

Al di fuori del movimento dei Sette, stupefacente anche l'apparizione delle immagini luminose e meditate di Virgilio Guidi, senza dubbio uno degli artisti maggiori del nostro Novecento, cosa di cui è necessario si prenda atto. Ma non poche, oltre quelle citate, sono le occasioni che questa mostra offre, nel suo pur confuso ma abbondante e generoso fluire (forse anche troppo generoso), per più giuste valutazioni, per correzioni di tiro e revisioni di giudizio. Sia nel bene che nel male. E manca lo spazio per ragguagliare dei suoi episodi fasti e nefasti. Dobbiamo esserne comunque grati a Renato Barilli e Franco Solmi. Vorrei ricordare però anche la interessante sezione, con amore e competenza da Paola Pallottino e Carla Chiaffrino, sulla grafica e l'illustrazione, in particolare per la letteratura infantile. Qui le occasioni di «repêchages» sono davvero più d'una.

Premio selezione BANCARELLA 1980

GINA LAGORIO FUORI SCENA

GARZANTI EDITORE DELLA ENCICLOPEDIA EUROPEA

un libro per voi

Per un innocente in più, quanti assassini...

CARLO BERNARI

IL GIORNO DEGLI ASSASSINI

Una città italiana è sconvolta da un misterioso delitto: un'intera famiglia sterminata senza alcuna ragione apparente. Uno straniero altrettanto misterioso (un terrorista?) spia le mosse del giovane indiziato della strage, finisce per identificarsi con lui e ne tenta una disperata difesa: l'assassino è innocente? O è colpevole come tutti noi?

MONDADORI

Stasera la cerimonia ufficiale
Vincitori del Viareggio

Prima edizione del Premio. Ecco i vincitori: Carlo Bernari, autore del romanzo *Il giorno degli assassini*; per la poesia Luciano Mondadori, per *La freccia ferma*; L'...

dato il premio per la poesia a Paolo Zellini, che condivideva con «Breve storia dell'infinito» (Adelphi) quello per la saggistica. E veniamo alle sezioni speciali: Cesare Musatti ha vinto il premio internazionale «Viareggio Versilia» per il volume «Il pronipote di Giulio Cesare» pubblicato da Mondadori, ma il riconoscimento va in generale a tutta la sua attività, secondo lo spirito del premio stesso.

Il Premio del Presidente, infine, è stato attribuito a Leo Solari, per il suo saggio su «Eugenio Colonna» edito da Marsilio.