

Ada Patrizia Fiorillo, *Rappel! Arte tra le due guerre*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 139. ISBN 978-88-5755-123-4

Da oltre un trentennio in Italia è in corso una rilettura critica della produzione artistica tra le due guerre, quella del cosiddetto “ritorno all’ordine”, inteso come recupero dei caratteri della tradizione figurativa nazionale in opposizione alle ricerche delle avanguardie. Su questa tendenza, che ha coinvolto il panorama culturale europeo, hanno gravato per molto tempo pregiudizi e censure prodotte soprattutto da incrostazioni di tipo ideologico per la convergenza che si veniva a stabilire tra concetti come ordine, armonia, tradizione e le posizioni politiche reazionarie e antidemocratiche in rapida ascesa durante quegli anni.

Di pari passo con l’accrescersi della distanza temporale dai fatti in questione, ecco che i pregiudizi sono venuti progressivamente a cadere e l’apprezzamento verso un certo tipo di ricerca che sosteneva la necessità di rinnovare lo sguardo rivolgendosi al passato si è potuto attestare al di là di motivazioni strettamente politiche. Negli ultimi anni, inoltre, le maggiori istituzioni museali del Paese, sollecitate da alcuni importanti anniversari, primo fra tutti quello dei cento anni dalla nascita del Futurismo, hanno proposto alcune mostre di rilievo scientifico – due per tutte: *Post Zang Tumb Tuum* alla Fondazione Prada di Milano e *Margherita Sarfatti. Il Novecento italiano nel mondo* al Mart di Rovereto – che hanno contribuito a diffondere anche presso il grande pubblico i risultati di queste riletture.

All’inquadramento di questa fase storica e all’approfondimento di alcuni suoi aspetti Ada Patrizia Fiorillo, docente di Storia dell’arte contemporanea presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Ateneo di Ferrara, ha dedicato, sotto il titolo *Rappel! Arte tra le due guerre*, una raccolta di saggi recentemente pubblicata per i tipi di Mimesis. Il testo offre al lettore una ricostruzione della scena nazionale attraverso l’analisi dei punti di convergenza e divergenza che hanno contraddistinto le posizioni di alcuni suoi protagonisti, rendendo quindi più ricche le sfumature interne alle schematizzazioni in cui questi fenomeni sono stati spesso irrigiditi.

L’immagine con la quale si presenta il volume, un montaggio “metafisico” in cui campeggiano come solide quinte teatrali tre celebri copertine storiche, visualizza una genealogia di testi critici che hanno delineato, se non addirittura determinato, le tappe di quei rivolgimenti: *Le rappel à l’ordre* di Jean Cocteau, *Storia della Pittura Moderna* di Margherita Sarfatti e *Kn* di Carlo Belli.

Come è evidente, la locuzione che si è imposta per indicare questa fase, “Ritorno all’ordine”, trae origine dal testo del poeta francese del 1923 che per primo, sebbene con ritardo

nella cronologia degli eventi, ha delineato il nuovo clima culturale che si stava diffondendo tra Francia, Italia e Germania.

La narrazione proposta dall'autrice si articola in quattro tappe, che dai primi anni Dieci conducono il lettore alla metà degli anni Trenta, nel momento in cui si apprestano a sbocciare i germogli di una nuova fase incarnata in una diversa concezione dello spazio.

La prima sezione analizza la situazione di partenza e prende le mosse dal cuore degli anni Dieci, nel momento in cui la guerra sta tragicamente demolendo i pilastri di una cultura che aveva già iniziato a percepirsi in crisi. Emerge in quegli anni la necessità di reagire ai guasti della società europea, mettendo in discussione i risultati delle avanguardie in vista di un più generale rinnovamento morale. In sostanza si esorta, come afferma l'autrice, a «guardare con occhi nuovi la realtà delle cose» e a «riconoscere la falsità di certi idealismi» (p. 14). È difatti sull'importanza che assumono le istanze morali che il saggio invita a focalizzare l'attenzione.

La "realtà" viene quindi assunta quale punto di convergenza dalle numerose tensioni in atto. Per gli artisti, porre il reale al centro della propria azione, dopo le manipolazioni e le trasgressioni attuate dalle avanguardie, significa non solo recuperare il significato più profondo della forma, ristabilendo pesi, masse e volumi, ma riscoprire il senso della storia attraverso le lenti della classicità. Avvalendosi delle riflessioni dello psicanalista James Hillman (cf. p. 30), la Fiorillo suggerisce che l'urgenza di un ritorno al passato non rappresenti tanto una semplicistica fuga dal mondo moderno, quanto un modo per ricreare, durante un periodo di crisi, le condizioni di una rinascita. In definitiva, un modo diverso di proiettarsi nel futuro. È un'interpretazione particolarmente calzante per la comprensione delle ragioni di quello che, ben prima dei traumi della guerra, rappresenta il vero inizio di questa vicenda, ossia l'elaborazione delle prime prove "metafisiche" di De Chirico che, a partire dal 1910, fanno irrompere il tema del mito nei suoi scenari mediterranei. Il volume fa dunque il punto sulla cronologia delle vicende che hanno portato alla maturazione di questa poetica, soprattutto per quanto riguarda gli anni ferraresi durante i quali ai due fratelli De Chirico si uniranno Carrà, De Pisis e Morandi. La tappa ferrarese risulterà determinante in una prospettiva di ricerca anti-modernista, perché le atmosfere di una città distante dai grandi centri, assopita e immersa in un clima fortemente connotato dalla cultura ebraica, sollecitano l'esplorazione di temi legati al mistero, all'oracolo e all'enigma, di quella dimensione insomma che resterebbe altrimenti invisibile agli occhi dell'uomo moderno. Grazie all'artista ferrarese Roberto Melli, De Chirico entrerà in contatto con Mario Broglio e inizierà a gravitare attorno al gruppo della sua rivista «Valori Plastici», vero centro propulsivo del Ritorno all'ordine.

La seconda sezione, a questo punto, si focalizza sul dibattito prodotto in seno alla rivista, un'impresa che si protrarrà per soli tre anni, dal 1918 al 1921. Nel testo, la figura di Broglio spicca per le sue molte sfaccettature: non solo critico ed editore, ma anche imprenditore, oltre che pittore egli stesso. Consapevole della crisi in atto, Broglio è lucido e propositivo circa la strategia per il suo superamento. Se ne trova conferma nei brani di un suo scritto apparso sul

primo numero della rivista opportunamente riportati nel volume: mettendo a confronto l'arte medievale con quella moderna, Broglio stigmatizza in quest'ultima la variabilità delle sue forme e l'assunzione del dogma dell'originalità, fattori che le impediscono di innalzarsi a fini ideali. Ciò che interessa Broglio sono i contenuti, o meglio la verità che è una sola e non può essere individuata dalle contraddittorie forme di un'arte che si vorrebbe spacciare come prodotto delle leggi dell'evoluzionismo.

In questo senso una svolta classicista appare come un'autentica necessità morale, ma a differenza delle versioni più dogmatiche in corso in Europa, Broglio ne smorza ogni carattere nostalgico e oppositivo. L'autrice sottolinea quindi l'intelligenza, potremmo dire tattica, di Broglio nel momento in cui evita che la propria rivista si chiuda nella scena nazionale: per affermare un primato italiano, difatti, questi comprende la necessità di scendere a qualche accettabile compromesso, come ospitare interventi di critici stranieri vicini alle avanguardie che, pur sostenendo punti di vista divergenti a quelli ufficiali della rivista, risultano utili ad aprire dei canali di dialogo oltre che, tenendo sempre presente che Broglio è un imprenditore, a generare occasioni espositive e mercantili.

L'autrice non manca di indagare un appuntamento mancato di «Valori Plastici», vale a dire quello con la ricerca scultorea. In questo ambito, gli unici autori a cui si presterà una certa attenzione saranno Lipchitz, Laurens, Zadkine e soprattutto Archipenko. Quali possono essere i motivi di questa scarsa considerazione? Una chiave di accesso viene rintracciata in un intervento di Melli "contro" Michelangelo (cf. p. 47 – si fa riferimento al testo *Prima rinne-gazione della scultura*), apparso nel primo numero della rivista. In questo scritto il maestro rinascimentale viene assunto a emblema di una scultura che ha abbandonato ciò che è definitivo a vantaggio dell'informe, e dove l'eccesso di tecnica è andato a detrimento della sostanza spirituale, come dire: esattamente la direzione opposta a quella promossa da Broglio. Lo spazio che tra le pagine della rivista guadagna l'opera di Archipenko, nelle letture critiche proposte da Maurice Raynal e Waldemar George, si giustifica proprio in virtù della sua originale produzione di *sculto-peinture*, che permettevano un'indagine più fitta del dialogo tra pittura e scultura; un percorso che purtroppo non otterrà comunque il dovuto rilievo, mancando di cogliere le sue potenzialità.

Nella terza parte del volume si passa a illustrare i termini di quello che è stato il contraltare dell'operazione di Broglio, ossia l'impresa condotta dalla personalità altrettanto poliedrica di Margherita Sarfatti con la costituzione del gruppo di Novecento. È nota la relazione sentimentale che la Sarfatti intrattenne con Mussolini e il fatto che questi avallò con una sua presentazione la prima vera mostra del gruppo, *Sette pittori del Novecento*, da lei curata alla Galleria Pesaro di Milano nel 1923; ciò per molto tempo è bastato ad ascrivere sbrigativamente tutta la compagine di Novecento all'ideologia fascista, ma nei fatti si tratterà di un rapporto fragile, tanto più considerando le posizioni di diversi dei suoi membri.

Il saggio di Ada Patrizia Fiorillo illustra come nelle intenzioni della Sarfatti non ci fosse

tanto l'elaborazione di una poetica, quanto una pragmatica continuazione di quel ritorno ai valori della tradizione figurativa iniziato da «Valori Plastici» per promuovere fuori dai confini nazionali l'arte italiana, se non l'italianità in senso assoluto. Come già accaduto con Broglio, la Sarfatti conferma il richiamo a un impegno etico all'interno della società, sebbene con tratti più marcatamente politici da cui emerge tutta la sua diffidenza verso i regimi democratici. Il volume ricostruisce quindi le basi teoriche di Novecento rileggendo le argomentazioni sviluppate dalla Sarfatti nel suo libro *Storia della pittura moderna* del 1930, in cui afferma significativamente che la bellezza si può raggiungere solo con la ricerca di una tradizione classica che è indubbiamente patrimonio della cultura italiana.

La nascita del gruppo è preparata dalla mostra *Sei pittori del Novecento* organizzata dalla Sarfatti alla Biennale del 1924. La cornice internazionale in cui si inserisce e il fatto che proprio in quell'edizione venga riconosciuto l'avvio di un superamento delle avanguardie, confermano la Sarfatti nelle sue intenzioni e permettono che la sua proposta venga notata dalla critica. Fin da quell'occasione emerge ciò che verrà poi considerato come un difetto di fondo nella sua azione, ossia la scarsa compattezza del gruppo, un carattere che nel corso del tempo non farà che accrescersi. L'autrice interpreta questa ampiezza di proposte con l'urgenza dell'obiettivo fondamentale del progetto: la promozione dell'arte italiana, per la quale la Sarfatti dimostra una capacità, superiore rispetto a Broglio, di individuare giovani promettenti spendibili sulla scena internazionale.

Una sezione rilevante del capitolo è dedicata all'analisi dell'incidenza che Novecento ha esercitato al di fuori dei centri del nord Italia attraverso il caso-studio di Napoli. Nonostante la Sarfatti non abbia mai indirizzato i suoi sforzi verso il Meridione, la città partenopea è tuttavia un buon esempio per capire come il nuovo stile sia stato interpretato in realtà più conservatrici. Viene quindi presentata la figura di Eugenio Viti, uno dei principali artefici della modernizzazione della scena locale in chiave novecentesca, nome di punta di una generazione di giovani artisti che già nel 1909 manifestava dei tentativi di rinnovamento rispetto a una tradizione fortemente legata al linguaggio accademico. Esperimenti, però, che rapidamente si indeboliscono per mancanza di consapevolezza, oltre che di rigore nella scelta dei propri interlocutori. A Napoli, in ciò rispecchiando quel che accade allora in molti altri centri italiani, si attesta quindi una linea intermedia tra avanguardia e ufficialità accademica, una mancanza di coraggio culturale stigmatizzata già da Boccioni in uno scritto, riportato nel volume (cf. p. 112 – si fa riferimento a una recensione apparsa sulla rivista «Gli Avvenimenti»), che anticipa il suo *Manifesto futurista ai pittori meridionali* del 1916.

Nel dopoguerra, in una realtà che ormai soffre il proprio ritardo culturale, l'affermazione del cosiddetto “novecentismo” napoletano incarna a quel punto il desiderio di partecipare a un linguaggio unitario che annulli le distanze tra nord e sud del Paese. È quindi l'espressione della dimensione più ufficiale dell'arte italiana, alla quale non tarderanno di opporsi artisti di

matrice progressista come quelli che nel 1928 firmeranno il *Manifesto dei pittori circumvisionisti*, o come altri che nel 1929 si affilieranno nell'Unione Distruttivisti Attivisti. In ogni caso la città resterà legata alla dimensione figurativa, pur aggiornata ai nuovi modelli espressivi, di cui sono interpreti autori come Crisconio, Girosi, Colucci, Gambone, Siviero, Gatto e Tomai dei quali il volume traccia utili profili.

La quarta e ultima parte del saggio è dedicata infine alla svolta generata, nel corso degli anni Trenta, dall'elaborazione di nuovi ordini prodotti da percorsi che convergono per superare uno stile nel quale non si coglie più un legame col presente.

Già alla metà del decennio precedente, la nascita del Surrealismo aveva fatto registrare un rilancio del ruolo dell'avanguardia nel dibattito artistico nazionale. È una ventata di libertà espressiva che, con l'idea di poter ricostruire il mondo aderendo alla logica formale della metamorfosi, incrina i modelli classicisti e realisti che di lì a poco si sarebbero compromessi con i regimi totalitari.

L'autrice, in queste pagine, chiarisce come in quegli anni i temi mitologici trovino effettivamente nuova attenzione. La figura di Orfeo, in particolare, diventa un modello che si diffonde anche nella scena nazionale, come dimostra il confronto proposto in queste pagine tra le versioni di Cagli, Mirko e Afro Basaldella. Ancora una volta, insomma, per opporsi a un presente che pare irrimediabilmente soffocato da una cappa di conformismo, ecco ripresentarsi il motivo del ritorno alle origini come orizzonte entro cui recuperare una vitalità primordiale. In questi esempi, però, alle tensioni restauratrici inizia a sostituirsi uno slancio verso la contemporaneità che è tutt'uno con l'esperienza di una rinascita. Ecco che, intuendo i mutamenti sociali in corso, inizia a svilupparsi un'opposizione alle forme pure novecentiste, con il primigenio che si contrappone al classicismo arcaico e alla retorica monumentale. Per questi giovani artisti il repertorio mitologico fornisce quindi gli strumenti con i quali esprimere una concezione ciclica e quindi dinamica della Storia, anziché l'immobile atemporalità che si era attestata a partire dalla Metafisica.

In questo senso anche il versante futurista, che aveva sempre mantenuto aperti i contatti con le avanguardie europee, offre il suo contributo rinnovando l'obiettivo di una ricostruzione complessiva dell'universo. Con il Secondo Futurismo, meno utopico del primo, e anzi più concreto perché calato nell'attualità di un contesto tecnologicamente evoluto, viene ad affermarsi una nuova concezione dello spazio, quella dell'aeropittura, che rivela una "nuova spiritualità". Si ambisce all'innalzamento oltre i limiti del possibile, a superare i confini della realtà terrestre verso "una spazialità siderale di ordine metamorfico". Per questa tensione a "costruire" la realtà il Secondo Futurismo sviluppa un'attenzione nei confronti dell'architettura con caratteri razionalisti che lo accomuna alle ricerche astrattiste che in quegli anni iniziano a manifestarsi attorno alla Galleria del Milione di Milano. Da quest'ultimo fronte emergono le istanze di un'arte che, pur riconoscendo le proprie radici mediterranee, ambisce a contrastare

il “buon gusto”, e quindi il novecentismo come lingua ufficiale, rendendosi totalmente autonoma e al servizio di una bellezza “in sé” (cf. p. 151 – le citazioni sono tratte dal testo *Dichiarazione degli espositori*), una strada che porta direttamente all’aniconismo. La lettura offerta da Fiorillo delle esperienze individuali di Soldati, Licini e Melotti dimostra quanto siano comunque variegata, all’interno della compagine degli astrattisti, le risposte offerte all’aspirazione a un nuovo ordine.

In questa temperie emerge la figura di Carlo Belli con una riflessione teorica, condensata nel 1935 nel suo singolare *Kn*, che lo decreta intellettuale di riferimento del gruppo del Milione. «L’arte è. Essa quindi non è altra cosa all’infuori di se stessa» (p. 156), questo l’incipit radicale del provocatorio volume con cui si illude di offrire una forma coerente e conclusa alle varie anime dell’astrattismo italiano, quando invece si tratta di esperienze fortemente individuali ricche di riferimenti dove è difficile scorgere uno schema comune.

Ed è proprio alla liberazione dagli schemi precostituiti che alludono le ultime battute di *Rappel!*, dove si cita un’inchiesta pubblicata nel 1936 dalla rivista di architettura «Domus» dal titolo *Dove va l’arte italiana*. Nelle riflessioni riportate dei giovani Birolli e Veronesi (cf. pp. 160-161) si delinea la volontà di entrare in una dimensione lontana da ogni dogmatismo estetico, dove l’ispirazione individuale sia libera di esprimersi in termini imprevedibili ai suoi stessi artefici. A quella data la guerra e tutto ciò che comporterà non è ancora all’orizzonte, ma le nuove generazioni di artisti – ci suggerisce l’autrice – sono già proiettate nei paesaggi di un mondo nuovo.

Massimo Marchetti
via Ravenna 133
I – 44124 Ferrara
massimomarchetti.1@gmail.com