

# VISIONI D'Arte

## ITALIA '900

**25 FEBBRAIO 2018**

La realtà è magica

**Dalla Metafisica a Valori plastici: il recupero del passato**

*Dopo la prima grande guerra, con la Metafisica di de Chirico, Carrà e Morandi, l'arte italiana si avvia a una stagione di ritorno all'ordine. Il ritrovamento del reale che caratterizza gli anni Venti, promosso dalla rivista Valori plastici, anticipa un rinnovato interesse dell'arte europea, in particolare tedesca. Queste esperienze confluiscono nell'ampia etichetta poetica di Realismo magico.*

### **Il Realismo Magico (1918-40)**

Antonio Menna, 1989, **16min.**, col.

### **L'approdo. Carlo Carrà a Padova**

Silvano Giannelli, 1963, **5min.**, b/n

### **De Chirico metafisico**

Raffaele Andreassi, 1962,  
**16min.**, col.

### **Morandi**

Frédéric Rossif, 1988, **38min.**, col.

Dopo la prima guerra mondiale alcuni artisti italiani, oramai saturi dell'iconoclastia futurista, sentono l'esigenza di recuperare la *realtà* della rappresentazione assieme al *fare pittura*, valori di cui l'avanguardia aveva fatto tabula rasa. Tre importanti protagonisti di questo periodo, Giorgio de Chirico, Massimo Carrà e Giorgio Morandi, tracciano e anticipano certe peculiarità di questo nuovo sentimento etichettato come *ritorno all'ordine*. Il movimento che influenzerà l'Europa e l'America degli anni Venti del '900 verrà detto anche *Realismo magico* intendendo con questa dicitura la creazione di certe atmosfere a metà strada tra surrealtà e realtà che, sia in letteratura sia nell'arte, venivano evidenziate attraverso una descrizione meticolosa e precisa delle cose fin nei minimi dettagli. Secondo Franz Roh, che usò per la prima volta la dicitura nel 1925 (*Nach-Expressionismus. Magischer Realismus*, Lipsia), seguito nel '27 da Massimo Bontempelli, la nuova realtà poetica coglieva il cristallizzarsi del quotidiano dentro un eterno ed enigmatico presente. Il documentario **Realismo Magico, 1918-40** (1989), realizzato in occasione della mostra *Pittura e scultura in Italia 1919 -1925* (Galleria dello Scudo, Verona 1988) e curata da Maurizio Fagiolo dell'Arco, mette in evidenza la straordinaria stagione pittorica italiana attraverso il racconto serio e coinvolgente di queste esperienze. Con dettagli di opere molto scelte per qualità e non solo fama - alcune rispolverate da oscuri depositi del tempo - il film indaga quei sette - otto anni di passaggio, tra *Metafisica*, *Valori Plastici* e *Novecento*, evidenziando come il *ritorno all'ordine* non sia una svolta reazionaria, ma la riscoperta della tradizione pittorica italiana. I fatti, mai lineari, avvengono in una concatenazione ininterrotta di fratture, alleanze, conoscenze e frequentazioni di artisti diversi fra loro che, dal 1916 muovono in un'unica direzione: la ripresa formale del *classico*, il realismo della rappresentazione, la rivalutazione del museo, la riscoperta di tecniche pittoriche antiche come l'olio e l'affresco. Nel '17, de Chirico e Carrà si incontravano in un ospedale militare di Ferrara e di lì a poco, davano vita alla *Metafisica*. De Chirico proveniva da Parigi dove si era fatto notare da Apollinaire per le sue tele misteriose ed enigmatiche; Carrà era gravitato per anni nel Futurismo di Marinetti ma ora aveva appena riscoperto Giotto. La rivista *Valori Plastici* (1918-1922) di Mario Broglio, uno dei maggiori centri di divulgazione di queste idee, promuoveva il giovanissimo Morandi accolto anche da de Chirico come il pittore della "*metafisica di oggetti più comuni*". *Valori Plastici* inoltre pubblicava monografiche su artisti italiani e stranieri - in edizione francese Courbet, Picasso, Grosz, Derain - e organizzava importanti mostre europee fra le quali, nell'aprile del '21 a Berlino, una dedicata alle atmosfere *magiche* di de Chirico e altri. L'evento sarà all'origine della *Nuova Oggettività*, ma senza esserne il corrispettivo ne evidenzierà i rapporti. La durezza dell'*oggettività* tedesca, la violenza, il gelo, la perversione erotica, la vigorosa denuncia sociale e politica sono elementi estranei agli artisti italiani.

Dalle suggestive atmosfere metafisiche intorno al '24 nasceva *Novecento* corrente promossa da Margherita Sarfatti. Oltre ai maestri de Chirico, Carrà, Morandi, entrano in scena Arturo Martini, Gino Severini, Giuseppe Casorati, Carlo Levi, Mario Sironi e i meno noti Socrate, Dudreville, Oppi, Cagnaccio, Guidi, Broglio, Trombadori, Donghi e altri ancora. Sono artisti molto diversi fra loro, anche nelle vite e nelle scelte, qui magistralmente accostati da uno spirito comune, quasi una moralità, un segreto amore per la realtà guardata con animo stravolto e incantato nell'attesa ambigua di attimi pietrificati, *magici* appunto. Sospensione e immobilità appartengono alle *natura morte* di Morandi, ai paesaggi romani di de Chirico, alle periferie milanesi di Sironi o ai ritratti di Casorati.

**Carlo Carrà a Padova** (1963) è un breve servizio tratto dalla rubrica Rai *L'approdo* di Silvano Giannelli dove l'artista di 82 anni rilascia un'importante intervista in occasione della mostra allestita alla Galleria La Chiocciola di Padova. Dapprima futurist qui Carrà parla del suo legame sentimentale con Padova quando da giovane vi aveva lavorato come decoratore scoprendo allora la grandezza di Giotto nella Cappella degli Scrovegni. Fervente interventista, chiamato alle armi, nel 1917 incontrava de Chirico, Savinio, Govoni e De Pisis, imprimendo così una svolta nella sua produzione con opere fatte di elementi incongrui, accostamenti bizzarri, invenzioni spaziali. Nel 1916 Carrà aveva scritto e pubblicato su *La voce*, *Parlata su Giotto e Paolo Uccello costruttore*, due saggi che esaltavano i principi della ricerca formale dei maestri del tre - quattrocento toscano. Il suo *Giotto*, ripubblicato nel '24 da *Valori Plastici*, è all'origine dell'estrema semplificazione e idealizzazione della forma reale che Carrà propone in paesaggi d'atmosfera quali, *Il pino sul mare* (1921), *Attesa* (1923), *La casa rossa* (1926). Nell'intervista il vecchio artista afferma di non aver mai amato l'astrattismo, ma di aver sempre vivificato la sua fantasia partendo dalla realtà. Per questo, ricorda l'amico Modigliani quale esponente di un "decadentismo pittorico" di matrice *École de Paris* propenso alla *decorazione* e non alla riscoperta delle origini pittoriche classiche.

Per il film **De Chirico metafisico** (1962), il regista Raffaele Andreassi incontra l'artista nella sua casa romana di Piazza di Spagna per la sua terza pellicola. Giorgio de Chirico (1888-1978), è stato un artista moderno anche perché capace di capire la forza dei media di massa a differenza dei suoi coetanei che spesso se ne sono sottratti. La vivacità di pensiero e la personalità istrionica di de Chirico oggi è nota grazie a film singolari come questo, che iniziano numerosi fin dagli anni del secondo dopoguerra. Oltre al cinema, molteplici anche le interviste televisive rilasciate dall'artista ottantenne, sempre lucido e ironico, pronto a rispondere spesso con boutade come quando afferma in qualche intervista Rai di detestare la televisione. Avendo familiarizzato con Andreassi, qui de Chirico si presta a un travestimento apparentemente burlesco che lo vede nei panni di pittore settecentesco al lavoro per un

autoritratto. Nell'intervista racconta infatti della sua crisi del '18 dentro una sala del museo di Villa Borghese, quando alla vista di un Tiziano, decise di sondare a fondo la "vera pittura". Per l'artista delle *piazze d'Italia*, la proposta di cavali, nature morte e miti classici diventano pretesti per rivisitare anche pennelli e tavolozze virtuose del Sei - Settecento. È questa una risposta tutta personale alla pittura moderna francese che l'artista considerava decadente soprattutto da un punto di vista tecnico. Nato in Grecia da genitori italiani, nel 1906 de Chirico studia a Monaco la filosofia di Nietzsche e Schopenhauer, nonché il simbolismo di Arnold Böcklin. Nel 1910 si trasferisce a Parigi rimanendo estraneo all'imperversare del cubismo di Picasso. Sono questi gli anni delle *piazze d'Italia*, di *L'enigma dell'ora* (1911), *Nostalgia dell'infinito* (1912), *La torre rossa* (1913), quinte architettoniche che definiscono spazi vuoti e silenziosi, animati da qualche statua, un'ombra o un treno in lontananza. Dopo l'incontro con Carrà nel '17 e l'adesione a *Valori Plastici*, nel 1924 de Chirico torna a Parigi frequentando il gruppo surrealista di Breton che lo riconosce come loro precursore. Ma il pittore italiano non accetterà mai né la loro poetica né lo stile. Le sue atmosfere magiche e i suoi manichini rappresentano enigmi, misteri, segreti inspiegabili, estranei a quell'accentuazione onirico-freudiana di automatismi inconsci praticati dal gruppo francese.

**Morandi** (1988) chiude la trilogia che il grande documentarista francese Frédéric Rossif (1922-1990) ha dedicato a tre importanti artisti del novecento; con Braque e Picasso (*Georges Braque, où le temps différent*, 1974; *Pablo Picasso, peintre*, 1982), il regista coronava il suo antico amore per l'arte, un incontro avvenuto al Festival del Film d'Avanguardia di Antibes (1950) quando coinvolgeva Picasso, Matisse, Chagall e Cocteau a promuovere l'evento con la realizzazione di un film. Nel 1952 Rossif lavora per la tivù francese consolidando il suo intento divulgativo con più di trecento trasmissioni di attualità culturale. Negli anni si afferma con splendidi film sul mondo degli animali, sinfonie visive dove inizia ad avvalersi delle musiche originali di Vangelis. Lo stesso musicista accompagna la partitura visiva di Morandi per la cui raffinatissima produzione pittorica Rossif ha voluto rispettare l'essenza di colore, materia e superficie utilizzando tempi di fruizione più lenti dei canonici ventiquattro fotogrammi al secondo. In questo modo la biografia di Giorgio Morandi (1890 -1964) scorre su immagini di opere dalla fotografia più densa e pregnante. Il film è girato a Bologna, città che l'artista non lascerà quasi mai se non per rifugiarsi nella casa estiva di Grizzana (dal 1985 Grizzana Morandi in suo onore). Qui vediamo Morandi con le due sorelle che sull'uscio di casa difende la sua immagine nascondendo il volto con la mano. Rossif ha usato gli unici fotogrammi esistenti girati da un curioso cineamatore armato di 8mm, che mostrano l'esile e slanciata figura del grande solitario restio a qualsiasi intervista mediatica. La parabola artistica del pittore, raccontata dallo storico

dell'arte bolognese Eugenio Riccomini all'interno della storica mostra da lui curata, *Morandi e il suo tempo* (1985), scorre quasi interamente nella casa bolognese di via Fondazza. Morandi non ebbe mai uno studio vero e proprio: disegnò, dipinse e incise acqueforti nella sua camera da letto, luogo per pochi visitatori ammessi, dove si trovavano vasi, scatole, brocche e bottiglie per le sue nature morte. Nel film, Rossif sceglie di intervallare questo vissuto privato con un montaggio di filmati d'epoca su fatti storici e culturali contemporanei al pittore. Questa scelta, che vivacizza il racconto con rari e curiosi documenti bianco e nero (i film di Sacha Guitry su Monet, Renoir e Rodin al lavoro, o *Ballet mécanique* di Fernand Léger), alternati ai bellissimi dettagli di pittura morandiana, evidenzia la presenza di Morandi nel *suo tempo*, come titola la mostra stessa. L'intento del film come dell'esposizione infatti, fu di sconfessare la leggenda di un artista isolato dal contesto storico artistico incline a una vita monotona e priva di relazioni. Primo di cinque figli e in precarie condizioni economiche dopo la prematura morte del padre, Morandi non si sposò mai e convisse fino alla morte con le tre sorelle, anch'esse nubili. Il loro stile di vita rimase sobrio anche quando i quadri di Morandi, nel secondo dopoguerra, erano ambiti nel mercato internazionale da collezionasti e galleristi, avvocati, industriali e professionisti di ogni tipo. Morandi manifestò una precoce passione per il disegno e la pittura; diplomato nel 1913 all'Accademia di Bologna, mostrò insofferenza verso il mondo accademico italiano grazie ai primi contatti con la moderna pittura francese: la visita alla Biennale di Venezia del 1910, dove vede Courbet e Renoir, fin'ora conosciuti solo in bianco e nero nella *La Voce* di Ardengo Soffici. Il giovane iniziò subito a manifestare una predilezione per i generi minori di paesaggio, natura morta, ritratto e nudo, scelte che corrispondono al suo precoce amore per Cézanne. Gli amici coetanei d'accademia, Osvaldo Licini, Severo Pozzati e Giacomo Vespignani, lo coinvolgono nelle serate futuriste di Modena, Firenze e Bologna, ma Morandi rimane insensibile al rinnovamento dei soggetti futuristi. Espose con loro nel '14, prima nella hall dell'hotel Baglioni e poi, alla Esposizione libera futurista della Galleria Sprovieri, dove fu citato da Marinetti. Chiamato alle armi nel 1915, Morandi si ammalò e, ricoverato, venne congedato. Di salute malferma, gli anni della guerra furono di concentrazione e ricerca per elaborare le multiformi suggestioni delle avanguardie con cui era venuto in contatto. Nel 1917, il giovane letterato bolognese Giuseppe Raimondi lo introduce ad Emilio Cecchi che nel '18 visita lo studio. Nel mentre Raimondi pubblica nella sua nuova rivista *La Raccolta* un'opera dell'amico e qui Morandi conosce la metafisica di de Chirico e Carrà. Sempre nel '18, Riccardo Bacchelli segnalava su *Il Tempo* la singolarità di Morandi con una serie di intuizioni critiche destinate a sopravvivere a lungo: il riferimento ai valori della tradizione plastica italiana fiorentina e la particolare tecnica pittorica di rappresentazione degli oggetti nello spazio attraverso varianti tonali di unico colore. Morandi

lavorava sulla sintesi formale di oggetti ridotti a sagome ritagliate contro lo sfondo, secondo un processo di astrazione che a queste date risulta in sintonia con gli esiti di Matisse e Picasso. La calcolata armonia geometrica inoltre, dimostra la sua attenzione per le riletture in chiave modernista di Giotto e Paolo Uccello compiute da Carrà nei testi pubblicati su *La Voce*. Nel '18, Morandi iniziò un ciclo di *nature morte* in stretto dialogo con la metafisica di Carrà e De Chirico; manichini, squadre, solidi geometrici accostati in una enigmatica poesia spaziale ed eseguiti con una tecnica pittorica nuova, dalla materia compatta e stesure uniformi. Con queste opere, riprodotte l'anno dopo sulla rivista di Mario Broglio *Valori plastici*, l'artista entra nella vita culturale italiana: gli fa visita Carrà che lo segnala a Soffici, mentre Broglio acquista 15 quadri legando a sé il pittore con un contratto di esclusiva che lo porta ad esporre alla mostra di Berlino del '21 e a Firenze nel '22 in occasione della quale de Chirico lo segnalava. La retrospettiva di Cézanne, alla Biennale di Venezia del 1920 coincide con l'approdo a una pittura più naturalista: Morandi abbandona i teoremi spaziali metafisici e inizia a dipingere nature morte caratterizzate da ricche gamme cromatiche e chiaroscuri modulati. Nel '22 chiude *Valori plastici* e nel '24, alla Biennale si impone la corrente classicista *Novecento*. Morandi avverte l'isolamento dal mondo artistico italiano e anche per ragioni economiche si dedica con passione alle acqueforti. Recupera la tecnica chiaroscurale a tratto incrociato dei Carracci della quale, verso la fine degli anni Venti, si vedono i frutti in alcune soluzioni di controluce e sovraesposizione luminosa adottate nei suoi dipinti. La sua opera incisoria fu sostenuta con regolarità dal periodico del fascismo strapaesano *Il Selvaggio* di Mino Maccari che pubblicò ed espose molte acqueforti del bolognese. Il nuovo successo da incisore fu sancito con la Biennale del '28 dove l'élite culturale e politica fascista italiana se ne appropriò. Grazie a Maccari e a Leo Longanesi che interpellarono il ministro Botta Morandi ottenne la cattedra di incisione all'accademia bolognese nel 1930. Alla prima mostra milanese di *Novecento*, nel '26 Mussolini acquista una sua *natura morta*, gesto che affermò la lettura ideologica di un fascismo originario e rurale lontano dalle mode cittadine e dei soggetti promossi da Margherita Sarfatti. Nel '28, malgrado Morandi consegnasse alla rivista fascista bolognese *L'Assalto* una delle sue rare dichiarazioni di poetica, indicando Giotto e Masaccio assieme a Courbet, Corot e Cézanne suoi artisti d'elezione, Maccari e Longanesi divulgavano l'interpretazione di un artista campione di quieta semplicità provinciale. Con la fine degli anni Venti, le sue nature morte evolsero nella direzione di quadri volutamente ineleganti e ricchi di materia mentre negli anni Trenta, in un decennio privo di decisivi eventi biografici, il pittore consolida l'attività espositiva all'estero (Parigi, 1935; Pittsburgh, 1929, 1933, 1936; San Francisco, 1939), allargando la cerchia dei pochi amici, artisti letterati o politici che fino ad allora si erano interessati alla sua pittura. Sono gli anni di nuovi

collezionisti d'arte moderna, galleristi, ma soprattutto facoltosi industriali e professionisti che acquistarono *Morandi* spinti dalla speculazione mercantile su un nome il cui valore sembrava destinato ad aumentare col tempo. Due i fatti importanti italiani che fecero accrescere la sua fortuna critica: la personale alla galleria milanese del *Milione* dei fratelli Ghiringhelli, assertori e divulgatori dell'astrattismo e la prolusione all'anno accademico 1934-'35 dell'Università di Bologna dove Roberto Longhi concluse la rassegna dedicata a sei secoli di arte bolognese con la figura di Morandi "uno dei migliori pittori viventi d'Italia" capace continuatore della più alta tradizione del naturalismo bolognese, da Vitale da Bologna ad Annibale Carracci e Daniele Crespi. Le parole di Longhi, ricollocarono Morandi in prima fila nel dibattito culturale italiano consegnandogli una retrospettiva alla Terza Quadriennale di Roma del 1939 dove vinse il secondo premio. Furono specialmente i più giovani pittori italiani essere colpiti da questa mostra, non solo per le capacità di dialogo dell'artista con la cultura francese, ma anche perché i paesaggi e le nature morte dai formati ridotti e dai soggetti insignificanti, apparvero come provocazioni politiche, in concomitanza agli espliciti appelli all'illustrazione di temi fascisti. Le nature morte anni Trenta si distinguono per una nuova monumentalità, come se il pittore avvicinasse lo sguardo e annullando la linea d'orizzonte, facesse sembrare gli oggetti di forma e dimensioni inquietanti, sospesi fuori dal tempo. In questi anni Morandi ricomincia a dare rilievo ai volumi attraverso forti stacchi di colore, rosso o turchino cosa che portò alla massima radicalizzazione il processo di visione astratta con macchie campite e pennellate ricche di materia. Morandi, di idee politiche moderate e liberali visse gli anni della seconda guerra mondiale con angoscia e spaesamento. La sua mancata visibilità pubblica accrebbe la sua importanza grazie a intellettuali protetti dal ministro Bottai, come Brandi, Longhi e Argan. Durante la guerra frequenta antifascisti come Carlo Ludovico Ragghianti arrestato nel 1943 e rilasciato per intervento di Longhi. Alla fine della guerra per la poetica antieroica delle sue nature morte e paesaggi fu considerato immune da contiguità col fascismo e il ruolo di professore presso l'accademia bolognese ottenuto senza concorso fu riconfermato. Presente alla prima Biennale del dopoguerra, all'interno di un'antologica sulla pittura italiana dal 1910 al 1920 vinse il primo premio. Solo allora Morandi abbandonò definitivamente il paesaggio, concentrandosi su nature morte dominate da una luce nitida e chiarissima capace di trasfigurare gli oggetti e ridurli a forme prive di consistenza reale. In questi anni, Morandi con le seguenti parole ribadì l'astrattezza assoluta del mondo visivo quale è percepito dall'uomo: "nulla può essere più astratto, più irreali, di quello che effettivamente vediamo".