

VICENDE DELL'ARTE 1900-1950 NELLE COLLEZIONI DEL MUSEO DELLA PERMANENTE

Elena Pontiggia

Curiosa e preziosa raccolta, quella del Museo della Permanente. Iniziata fin dalla fondazione dell'Ente, nel 1886, e costruita pezzo per pezzo soprattutto nella seconda metà del Novecento, grazie alle donazioni degli artisti e ai premi-acquisto sostenuti da qualche mecenate; diretta con passione in anni recenti da Alberto Ghinzani, che (pur con le poche o nulle risorse disponibili) ne ha favorito il più possibile la valorizzazione e l'incremento, la collezione comprende più di trecento fra quadri e sculture e un centinaio di disegni. Tra questi ci sono non solo tanti quadri importanti che meriterebbero di essere più conosciuti, ma anche tante significative opere, per così dire, "fuori-data". Opere, cioè, totalmente dimenticate dai critici (abituati a far morire un artista dopo la sua stagione più rappresentativa) e che invece, con i loro esiti espressivi, dimostrano la persistente vitalità del loro autore.

Prendiamo per esempio *Elena di Troia*, 1959, di Funi, che è stata scelta come immagine-guida della mostra. L'eroina omerica, figlia di Zeus e di Leda (o, secondo altre versioni, di Nemesi, la Giustizia vendicatrice, e nata prodigiosamente da un guscio d'uovo); la *Elena* "distruttrice di navi", come spiega l'etimologia del suo nome, che è stata causa di una guerra leggendaria, qui è una elegante signora tutt'altro che mitica. Solo nell'acconciatura, ripresa dalla statuaria ellenistica, e nei gioielli, rivela la sua origine greca. Nulla a che vedere con l'estenuata bellezza che mostrava nei dipinti dei preraffaelliti, ma nemmeno con gli ammiccanti film degli anni Cinquanta, che venivano chiamati spregiativamente *peplum* (*Elena di Troia*, con Rossana Podestà, è del 1955). L'opera, piuttosto, rappresenta bene quell'intersecarsi di mito e quotidianità che Funi ha espresso tante volte nella sua pittura. Nel Novecento Italiano, di cui l'artista ferrarese è stato un protagonista, il mito entra nella vita di tutti i giorni, senza la teatralità amata dai simbolisti o le imitazioni accademiche dell'antico, care agli eclettici.

Ma non solo. *Elena* rappresenta bene anche quei valori di volumetria, plasticità, solidità, *firmitas*

che Funi, e con lui tutto il "Novecento", ha sempre cercato, tranne in certi momenti di maggior tensione del segno (come si vede, in mostra, nel suo *Villa Ciarlantini a Forte dei Marmi*, 1929). L'epoca tarda di esecuzione, insomma, non comporta una senilità nell'artista e nemmeno, in questo caso, un mutamento di poetica.

Se prescindiamo dunque dal computo notarile dell'anno di esecuzione – che pure, si intende, ha una sua necessità e un suo valore – troveremo varie sorprese nella raccolta del museo milanese, di cui qui esploreremo la parte relativa alla prima metà del Novecento (o per meglio dire, visto il frequente scarto di date, gli esponenti di movimenti nati nella prima metà del Novecento). La mostra si apre cronologicamente con la *Bambina col cerchio*, 1905, di Eugenio Pellini. Nelle sue opere, venate di grazia intimista, si avverte l'amore per Medardo Rosso (conosciuto in un viaggio a Parigi intorno al 1892) e per Grandi. Il clima della scapigliatura gli insegna a "dipingere col fiato", cioè con leggerezza: un precetto che in scultura si traduce nel lasciar lievitare la materia, nel muovere le linee e i contorni della figura, nel lieve trasalimento delle masse, anche se Pellini non dissolve mai completamente la volumetria della forma.

Alla sua *Bambina* aggraziata si contrappone idealmente il pathos del realismo sociale di Alciati, che dipinge la morte di un minatore come una *Deposizione* dei nostri giorni (*I minatori*, 1907). Alciati, peraltro, è più noto per le sue notazioni psicologiche e i suoi ritratti, di cui la collezione della Permanente conserva un esempio tardo, *Figura femminile di spalle*, 1925-28, eseguito dall'artista poco tempo prima di morire.

È invece degli anni Dieci un altro gruppo di opere. Nel 1912 Gola ritrae *Maria Galli Frisia* (moglie del pittore, che incontreremo più avanti) con il tocco postscapigliato leggero e volatile che tanto piacerà ai chiaristi. Un anno dopo Bucci, uno dei futuri fondatori del "Novecento", ci propone il ricordo festosamente colorato dell'Algeria (*Bottega araba*, 1913). Alla fine del 1912 l'artista soggiorna qualche settimana nel paese africano, dove ritorna anche nel 1913 e nel 1914, quando espone ad Algeri al XVI Salon dei pittori orientalisti. Ispirandosi ai colori e alle suggestioni della città islamica, dipinge in questo periodo scene di vita della kasbah, con le sue botteghe, i

suoi vicoli, i suoi colori e, verrebbe da dire, i suoi profumi.

Anche Galileo Chini ci parla di luoghi esotici e in *Cineserie e frutta*, 1914, lascia riecheggiare il ricordo dell'Oriente. È un ricordo vivido, perché dal 1911 al 1913 aveva lavorato nel Siam, l'odierna Thailandia, invitato del re del paese.

E ancora. Marussig, futuro protagonista - come Bucci - del Novecento Italiano, attraversa in questi anni una stagione che lui stesso definisce espressionista, e in cui le suggestioni di Van Gogh e Gauguin, ma anche di Klimt e Schiele, si traducono in segni dinamici e vitalistici. Nella sua *Statua nel giardino*, 1917, perfino la scultura è scossa, inverosimilmente, da un'irrequieta ondulazione, che in fondo simboleggia l'inquietudine dell'artista stesso.

Nel 1919, infine, Carpi raffigura il mondo in forma di maschera (un tema che rimarrà fra i suoi prediletti), dipingendo un *Arlecchino e Pulcinella* segnati da una figurazione compendiaria, memore anche di Maurice Denis e dei nabis.

IL NOVECENTO ITALIANO

Il gruppo del Novecento Italiano si forma a Milano nel 1920 intorno alla scrittrice e critica d'arte Margherita Sarfatti e si presenta per la prima volta alla Galleria Pesaro nel dicembre 1922. Composto inizialmente da sette pittori (oltre a Funi, Bucci e Marussig, che abbiamo già incontrato, ci sono Sironi, Oppi, Malerba e Dudreville), dopo il 1926 raduna nelle sue mostre tutti o quasi i maggiori artisti del periodo, tra cui - per citare solo quelli presenti nelle collezioni della Permanente - Carrà e Casorati, Carena e Messina, De Grada e Penagini, Saliotti (segretario del movimento) e Borra. Sono artisti diversi, come si vede, e a volte, come nel caso di Casorati, la partecipazione alle mostre novecentiste non coincide con una piena adesione al movimento. Eppure tra loro qualche comun denominatore c'è: la ricostruzione del volume dopo le scomposizioni dell'età delle avanguardie; il predominio del disegno sul colore; un senso di solidità contrapposto alla volatilità dell'impressionismo; la ricerca di una forma nata dall'idea e non dalla sensazione; il rapporto con l'arte del passato, lontano però dalla copia precisa, dalla pittura in stile trecentesco o quattrocentesco praticata dall'eclettismo.

Se Monet e compagni insegnavano che tutto vive nell'attimo e non è che un attimo, i novecentisti vogliono invece suggerire un'idea di durata, di saldezza, di stabilità. È un'idea meno accattivante di quella espressa dai luminosi paesaggi en plein air, eppure necessaria, anzi indispensabile: una sorta di sfida, di scommessa sulla consistenza di uomini e cose, dopo che la prima guerra mondiale, maestra di precarietà e di morte, aveva insegnato che "le civiltà finiscono", come scriveva Valéry nel 1919. Non per niente Margherita Sarfatti amava dire, citando Renan; "Il mondo, per fortuna, non è fatto di nebbia".

Quel senso di volumetria, cioè di robustezza e forza, caro al "Novecento" lo vediamo nel duro *Mulino di Sant'Anna* di De Grada, costruito come un'architettura. Allo stesso modo Borra, dipingendo *Capri*, 1940, non si sofferma sul "tremolar della marina", sui faraglioni, sulle grotte, ma su un dedalo di case compatte, immobili. Corposi e potenti sono anche *La zappatrice*, 1929, di Penagini, o il volto pieno di *Lucio Fontana*, 1946, di Messina.

La ricerca volumetrica, si intende, non rimane uguale nel tempo: le nature morte di Carena e Saliotti o il *Paesaggio toscano* di Carrà, dipinti tutti fra il 1950 e il 1955, mostrano un segno più mosso e agitato rispetto alle loro opere degli anni venti. La volumetria, del resto, può assumere un significato diverso, a seconda delle epoche e delle circostanze. *Due donne* di Casorati, 1944, dipinto durante un'altra guerra mondiale, ancora più terribile della prima, esprime un senso non di forza ma di vulnerabilità: le grandi mani, vagamente picassiane, e i corpi quasi scolpiti grazie all'accentuato chiaroscuro, non raccontano più una bellezza pierfranceschiana, come le opere dell'artista negli anni Venti, ma parlano di sofferenza e di sgomento. Analogamente *L'armatura sotto la neve*, 1944, sempre di Casorati, non assomiglia a quella che compariva nella *Donna e l'armatura* del 1921, dove l'artista aveva dipinto una corazza antica che conservava in un angolo del suo studio. Al di là degli effetti cromatici (il contrasto fra il bianco della neve e il metallo dell'armatura giustificano il titolo di *Nevicata a Pavarolo*, con cui l'opera è anche nota), ora l'ambientazione nel paesaggio non può non far pensare anche alla guerra civile che in quel 1944 si combatteva atrocemente.

Eppure, se confrontiamo queste opere con quelle, per esempio, dei chiaristi vediamo che la loro dimensione volumetrica è, comunque, più

definita. E il “Novecento” è stato proprio questo: il tentativo, come diceva Funi, “di conquistare nuovi valori plastici mediante un’ampia e forte visione sintetica”.¹

OLTRE IL “NOVECENTO”

Al nucleo novecentista la collezione del Museo della Permanente affianca un gruppo di opere che seguono altre direzioni di ricerca. Tra queste *Paesaggio*, 1928, del già citato Donato Frisia e *Palazzo Trivulzio*, 1942, di Luigi Bracchi (marito, fra l’altro, della scultrice Regina) si riallacciano alla tradizione del paesaggio lombardo ottocentesco, mescolandolo con gli echi dell’impressionismo francese.

Troviamo poi nella raccolta un’opera di Regina stessa, un’artista fra le più singolari della scultura dei primi anni trenta. Dal 1929-30 Regina sostituisce infatti ai materiali tradizionali l’impiego di superfici di latta, alluminio, stagno e filo di ferro, trasformando i volumi in superfici “ritagliate”. Si riallaccia così agli esiti della scultura cubista, dalla *Chitarra* di Picasso ad Archipenko e Gargallo, reinterprestandola però con un accento ora ironico, ora volutamente ingenuo, ora immediato (*Ritratto del nipote*, 1930-31).

Negli stessi anni (*Gli amici*, 1936) Rosai dipinge un’umanità plebea, composta di operai, uomini al caffè, suonatori ambulanti, carabinieri in perlustrazione, donne che chiacchierano nella strada. La sua geografia non si allontana dalle colline di Firenze, ma nelle sue vie d’Oltrarno abita tutto il mondo.

IL CHIARISMO

Il chiarismo non è un gruppo, ma un orientamento espressivo che si delinea a Milano nei primi anni trenta intorno al critico Edoardo Persico e ha il suo momento culminante fra il 1932 e il 1935, quando un altro critico, Leonardo Borgese, ne conia il nome. È una pittura dalle dominanti chiare, pervase di una luce pallida, che accomuna Del Bon, De Rocchi, De Amicis, Lilloni, Spilimbergo, gli emiliani (ma attivi a Milano) Vernizzi, Goliardo Padova e altri. L’uso di toni chiari però non basta, altrimenti sarebbe chiarista

anche Campigli. L’adozione di una tavolozza chiara, l’eliminazione del chiaroscuro, l’uso di ombre colorate e, spesso, la preparazione della tela con una base di bianco, si accompagna in Del Bon e compagni a un’attenuazione dei volumi, suggerendo un senso di leggerezza e di fragilità. Il chiarismo segna dunque a Milano un superamento del “Novecento”, anche se i suoi principali protagonisti avevano esposto col gruppo sarfattiano e, più che di una contrapposizione, bisognerebbe parlare di una diversità di esiti e istanze.

A influenzare i chiaristi, oltre a una certa “linea lombarda” che dagli antichi - i giotteschi di Chiaravalle e Viboldone, il Foppa e il Gaudenzio di Saronno, il Masolino di Castiglione Olona - giunge alla pittura di Gola e dell’Alciati (maestro di Del Bon, De Rocchi, De Amicis e Lilloni a Brera), sono i toni ovattati dei Sei di Torino, la pittura chiara del primo Birolli e di certi esiti del primo Sassu.

Nella collezione della Permanente troviamo tutti i protagonisti del movimento, con la sola eccezione di Lilloni. Si inizia con uno studio preparatorio di *Rocca delle Caminate*, 1935, uno dei paesaggi più significativi di Del Bon, che nel 1939 lo invia alla prima edizione del Premio Bergamo. Le piccole figure in primo piano compongono nella versione finale una scena di aratura, ma in seguito sono eliminate, come si vede nello stato attuale del dipinto, oggi in collezione Iannaccone.² La *Rocca* della Permanente è dunque l’unica testimonianza rimasta di una versione simile a quella originaria.

A differenza di Del Bon, gli altri protagonisti del chiarismo sono tutti documentati con opere “fuori data”, ma non per questo prive di interesse. Ecco la cèzanniana *Pallanza* di De Amicis, impostata su una sapiente variazione di toni azzurri; i chiari, chiarissimi *Fiori* di Spilimbergo; il soffice e luminoso *Inverno* di Vernizzi; l’apparentemente informale, ma in realtà ancora naturalistico, *Autunno* di Goliardo Padova. De Rocchi infine ambienta l’*Annunciazione*, per la prima volta nella millenaria iconografia del tema, in un’aia lombarda, mescolando quotidianità e miracolo, concretezza realistica e intima spiritualità.

¹A. Funi, *Il “Novecento” (1971)*, ora in *Il Novecento Italiano*, a cura di Elena Pontiggia, Milano 2003, p.141

²R. Paterlini, *Collezione Giuseppe Iannaccone*, Milano 2017, p.212

IL CENACOLO DI BAGUTTA

Un piccolo nucleo di opere della collezione della Permanente riguarda il mondo artistico che, dalla seconda metà degli anni Venti, ruota intorno all'osteria di Bagutta, nell'omonima via milanese. Il museo tra l'altro ha dato vita nel 1957, nell'ambito della Biennale di Milano, a un Premio Bagutta per le arti visive che nel 1960, alla scomparsa di Orio Vergani che era uno dei protagonisti del cenacolo baguttiano, si è intitolato anche al suo nome.

Aperta nel 1926 da Alberto Pepori, che era giunto in Lombardia da Fucecchio nel 1910, la trattoria toscana era presto divenuta un punto di incontro di scrittori, intellettuali, artisti. L'aveva scoperta Riccardo Bacchelli, subito affiancato da Orio Vergani, Nicodemi, Franci, Alessandrini, Ramperti, che l'anno successivo daranno vita all'omonimo premio letterario ancora oggi esistente. Tra i pittori, Vellani Marchi e Steffenini erano stati i primi a partecipare al cenacolo di Bagutta e avevano concorso anche alla fondazione del premio. Altrettanto assidui agli appuntamenti dai Pepori erano anche Novello e Palazzi, per citare solo gli artisti qui esposti, e a loro si unirà in seguito il più giovane Silvio Consadori.

Certo, a Bagutta si incontravano anche altri pittori, novecentisti, chiaristi, espressionisti, Italiens de Paris. Tuttavia in quel parlamento conviviale c'era una corrente di maggioranza che, pur ammettendo fronde e opposizioni, consisteva in un pittoricismo attento specialmente al colore. Molti baguttiani, del resto, amavano soggiornare nelle terre venete, soprattutto a Burano, dove erano ospiti della vedova di Moggioli. Ne sono una traccia anche *Cate. Merlettaia*, 1952, di Vellani Marchi, e *Canale a Burano*, 1954, di Consadori. E proprio l'esperienza veneta, con quello che significava come suggestioni paesaggistiche, quantità e qualità di luce, spettacolo del colore, ispirazione naturalistica più che concettuale, finiva per avvicinare gli artisti, al di là delle differenze individuali.

Il "baguttismo", insomma, spesso identificato con un provincialismo attardato, è stato invece un modo affabile e anticerebrale, ma al tempo stesso sapiente, di intendere la pittura. E alla sua immediatezza profonda possiamo ancora guardare con affetto.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Non è questa la sede per approfondire le vicende dei movimenti a cui si accenna nel testo e che del resto ho trattato nei seguenti testi a cui rimando. Per il "Novecento": *Il "Novecento" milanese. Da Sironi ad Arturo Martini*, a cura di E. Pontiggia, N. Colombo, C. Gian Ferrari, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan), Mazzotta, Milano 2003; *Il Novecento Italiano*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2003; *Tosi e il Novecento. Lettere dall'archivio dell'artista*, a cura di E. Pontiggia e M. Vinardi, Sillabe, Livorno 2018. Per il chiarismo: *Il chiarismo*, a cura di E. Pontiggia, Abscondita, Milano 2006; *Il chiarismo. Omaggio a De Rocchi*, a cura di E. Pontiggia, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale), Skira, Milano 2010. Per Bagutta: *Milano anni Trenta. L'arte e la città*, a cura di E. Pontiggia e N. Colombo, catalogo della mostra (Milano, Spazio Oberdan), Mazzotta, Milano 2003.