

## 1922-1930 e l'astrattismo<sup>1</sup>

Zeno Birolli

Non è compito o necessità nostra formulare ulteriori ipotesi sul movimento artistico del Novecento, essendosi questo precisato, nelle sue opere e dichiarazioni programmatiche con un determinato ruolo di cultura e di costume sociale. Ancora una volta interviene la borghesia lombarda, non più allibita dalla sua stessa germinazione futurista, ma adulta di nuove idealità; e gli artisti di questa schiera, ne interpretano l'esigenza "sociale" con un grado di consenziente generalità delle proprie tesi. Si può infatti intravedere una volontà di massificare i dati della cultura e di mettersi successivamente in grado di rispondere al regime con nuovi "media" di persuasione, con l'irradiare da Milano una ufficialità di forme e di concetti, che tiene il campo sino alla guerra e alla caduta del fascismo.

Tuttavia è ingenuo credere ad una linearità di episodi avvenuti nel clima regressivo del ventennio, e ad un netto precipitarsi degli avvenimenti perché i contrasti emersi nel Novecento, dapprima latenti, sono diventate presenze anomale (Morandi, in parte Carrà), i quali in quegli anni tra Roma e Milano pur contribuirono, in grado diverso, al rinnovamento espressivo dell'immagine. Gli stessi razionalisti-funzionalisti mostrano strane debolezze per quella filosofia dell'arte, che, nel momento in cui inclinava all'idealismo, riaffermava la legittimità della natura mimetica e plastica delle arti figurative, la quale rispunta persino in alcuni progetti, con sfumato paesistico. Questo avveniva con le acute intelligenze di Terragni e Nizzoli, il quale mostrava nei suoi allestimenti e dipinti di cercare modernità e mediazione. Terragni, ancora al tempo in cui si costruiva la Casa del fascio, ritiene di difendere il principio della pittura di tradizione, di fronte alle proposte di schema grafico di Radice, ossia proprio nel momento in cui l'architetto forniva i motivi della formalizzazione neo-geometrica all'astrattista comasco.

Si avverte subito in che modo la lettura della produzione astrattista lombarda del '33-'35 sia problematica. Possiamo ritenere che l'astrattismo sia formato, più che da un'estetica unitaria, da distinte e singolari tipizzazioni. Infatti dopo un tempo di gestazione più o meno rapido, soltanto nel '35 si può parlare per tutti i suoi aderenti di compiuto astrattismo. La componente ideologica si colora di una diversa tinta, sia nella illusione, covata da molti intellettuali, di costruire un'alternativa a sinistra, all'interno del potere corporativo, sia nell'introdurre una premessa di idee e di azione, nel senso dell'umano, che pur si animava

---

1 BIROLLI, Zeno. *Sordi, tordi & nitidezze. Arte in Italia dopo la metafisica*. Milano: Jaca Book, 1983.

ora di primitivismo cristiano, ora cercava di superare il dilagante storicismo con un'oscillazione tra atteggiamento neoromantico, esistenzialistico e criticistico sulle idee professate. Si deve considerare in un momento complesso lo sforzo di questi artisti costruiti in piccoli gruppi di lavoro e di scambio, attraverso i quali realizzare ristrette aree di sopravvivenza, in un tempo nel quale il cardinale Schuster santamente benediva i carri armati destinati faccetta nera.

Era stata la città ad aver favorito, il concentrarsi di tanti giovani della provincia, i quali potevano trovarvi giustificazione alle loro enormi difficoltà di sopravvivenza: lavoro ed esiti singolari, sebbene in un senso collettivo di questo sforzo con una nuova cultura debba essere commisurato sul piano della storia europea del decennio. Non si può ignorare come il rapido logoramento interno della stessa Bauhaus, già alla data delle dimissioni del direttore di Meyer (1930), significasse per i problemi di cultura in Europa una crescita non più estranea al rapido alternarsi della storia politica e sociale; altrettanto non possiamo sottovalutare lo sforzo di realizzazione del procedimento ideativo, condotto a Milano dall'astrattismo, che nel suo momento culminante, 1935-36, assume ormai valore di rigenerazione, in chiave " lirica e poetica", del funzionalismo architettonico.

Uno dei nodi della situazione è rappresentato da Fontana, il cui lavoro non può subire deformazioni a tesi, che lo priverebbero di quel senso suo più originale di sperimentazione, proiettata oltre ogni genere e mestiere. Un altro punto sono le mostre alla Galleria del Milione e la successiva attività editoriale ed espositiva, sino a quando rientrò nell'alveo di un gusto ufficializzato e Novecento, come modo non generico di risolvere difficoltà di mercato e difficoltà politiche.

Per Soldati pensiamo ai paesaggi ancora guidati da un primitivismo elementare, demistificante la retorica, monumentale classicità, all'*Interno con busto rosso*, all'*Ottomana gialla* e alla *Composizione murale*, opere del '32, che rivelano una forte gradazione tematica e tecnica negli elementi espressivi, con il definitivo abbandono del chiaroscuro plastico e l'emergere di una nuova figurazione attiva tra un sintetismo cubista, da Severini a Léger, all'evidenza di una denotazione simbolica di origine metafisica, sino a certi esercizi geometrici non estranei a un artificio combinatorio. Si può riscontrare il riferimento tra certi suoi dipinti e disegni con lavori di grafica ed ex libris di Veronesi, pensando al contatto avuto da Soldati con "Campo Grafico", che nel '33 inizia la pubblicazione, con l'intento di affrontare, in ambiente non proprio sollecitato, la questione del rinnovamento grafico, del *design* pubblicitario, del rapporto arte-tipografia. Nell'intento della rivista si aggiungeva però un dato nuovo, ossia la ricerca di un compito didattico-informativo sulle fonti della nuova tipografia europea.

Tuttavia la produzione di Veronesi si preciserà più avanti, verso il '37-'38, (essendo il più giovane fra questi artisti), alla luce anche dei viaggi suoi e della sorella Giulia e dei contatti epistolari con Moholy-Nagy. Quanto a Reggiani, e, in tono minore, a Ghiringhelli, amante dei toni freddi e opachi, si registra la maggior lentezza nel prevenire alla definizione di una morfologia astrattista nel lavoro di riduzione del "naturale", mantenendo aperta, sino all'ultima sua mostra al Milione, la continuità, più che l'alternativa, con la pittura novecentesca di tradizione plastica e antiespressionista.

Più staccati, con sporadiche presenze in città, i comaschi Radice e Rho, già emersi nel loro legame con la fortuna del razionalismo architettonico di Terragni, Cattaneo, Lingeri, su un principio di scambio progettuale ed esecutivo che vorremmo chiamare “artigianale”, in quanto eredi di un antico mestiere e perciò sulla linea di una evidenza geometrica e costruttiva, piuttosto che propensi ad una astrazione purista, che ritroviamo in Licini e Melotti. Proprio in questi due ultimi artisti assistiamo ad un assottigliarsi se non addirittura interrompersi della produzione verso il 1938, in coincidenza con l’accentuato e generale orientamento espressionista, che cresce in Italia in parallelo al clima internazionale, anche americano, quasi che la tensione esistenziale impedisse una serena e lucida meditazione per un pensiero “astratto” (Melotti).

Si è accennato alle difficoltà in regime, politiche e culturali, con un diretta determinazione di un gusto ufficiale e l’isolamento, di questi gruppi di artisti: basta infatti scorrere qualche mazzetto di cataloghi delle mostre tenutesi in quel decennio a Milano. Possiamo iniziare a caso questo breve panorama: con la Prima mostra d’arte di artisti milanesi, tenutasi nel ’26 per iniziativa della Famiglia Meneghina, al Palazzo della Permanente. Non ricordo un solo nome di quella folta schiera di espositori. L’anno seguente è la volta degli artisti combattenti, che si ripeteranno in seguito con maggior enfasi, sino alla Mostra degli artisti germanici in guerra (1941). Ci sono anche i Dopolavoristi e altre manifestazioni ancora più commoventi e “didattiche”; quella, per esempio, sulla Arte nella vita del Bambino. La Mostra dell’associazione nazionale fascista donne e artiste laureate, sezione di Milano, Permanente: palloncini colorati di cui è costellata la vita culturale della città. La sede di via Turati presenta inoltre rassegne annuali che non rientrano nel carattere e nel gusto della tradizione lombarda, approdata alla scapigliatura, al Novecento e ad una rinata predilezione per il pittoricismo: le mostre sociali dell’associazione acquarellisti lombardi.

Di maggior rilievo sono le sindacali regionali, alle quali si affiancano nel ’38 le mostre del cartellone e grafica pubblicitaria, dove figurano alcuni astrattisti; e quelle del sindacato, divenute interprovinciali. Un filtro interessante per tutta questa attività espositiva si trova nelle cronache di *Emporium*, la cui rubrica specifica è tenuta per anni da Giolli (nel 1927-28 diresse la rivista *Problemi d’arte attuale*), accompagnata da servizi di Nicodemi, Papini ed altri: recensioni alle iniziative del gruppo Novecento, alle Biennali di Monza, alle personali della Galleria Pesaro, della Milano, Scopinich ecc., e alle mostre di arte italiana all’estero. Una presenza in fondo nuova, è costituita dalla rinnovata formulazione dell’estetica novecentistica, soprattutto ad opera di Sironi, che tenta ora di integrare impianto architettonico, decorazione, giustificazione programmatica. Questo artista dà anche la misura dello sforzo, compiuto nella decade ‘30-‘40, di adeguarsi alle necessità pubbliche e private prodotesi, ossia del rapporto cultura-potere-autorità, al quale si aggiungeva disgregatrice degli assoluti ideali l’azione dei giovani artisti. Il Novecento, che aveva cercato ad un certo momento di produrre un’apertura verso Parigi con alcuni suoi componenti, dal 1932, promuove un rapporto con gli architetti e un intervento, talora di collaborazione alle Triennali e alla manifestazioni ufficiali. Sironi dunque è la guida indiscussa di questa volontà di collegamento generale e organizzativo, a differenza di Funi e Carrà che compiono in tali occasioni piuttosto una traduzione estensiva ed

accorta della loro tematica pittorica. Pur tuttavia non vediamo alcun confine pratico e teorico tra l'intenzione di Sironi e i programmi di Gropius al Bauhaus, e, a maggior ragione se verificiamo una simile ipotesi sugli scritti da lui dedicati alla pittura murale: facilmente avvertiamo i limiti della sua apertura, le premesse di quei lavori, la coincidenza tra intenzioni e risultati. Ma la nuova unità non poggia mai sui principi del funzionalismo (del resto il culto della forma e della idealizzazione, propria alla cultura italiana tra le due guerre, si avverte persino nelle architetture più avanzate; né pare possibile risolvere e mascherare il caso Sironi in un problema di pura qualità), essa viene esteriorizzata al massimo grado, in quanto "noi vogliamo dell'arte, il resto non ci appartiene", mentre "il funzionalismo non è sempre arte ma pratica, è spesso lo scheletro sul quale la natura provvida deve disporre l'incanto della carnagione e lo splendore delle forme" (1934).

Il "mestiere" del critico militante sembra evidenziarsi per risultati nuovi e indicazioni fornite: si tratta di un materiale in buona parte ignorato, che documenta uno stato di acuta riflessione, nel suo crescere a fianco o in serrato scambio con il lavoro e le idee degli artisti, di cui il critico vive i contrasti, le polemiche, le soluzioni più avanzate. Il caso che abbiamo di fronte, e lo riteniamo fra i più interessanti, è quello degli scritti di Bini, morto nel '43, ignorato in seguito dai suoi contemporanei, i quali furono partecipi dei suoi duri scambi, che, in vari casi, si ritroveranno alla radice di contrasti o equivoci critici cresciuti nel dopoguerra: questo lavoro permette inoltre di iniziare una analisi dei modelli linguistici adottati in quegli anni, o elaborati parallelamente ad esiti similari della poesia e della letteratura: una ricerca sul significato dell'ermetismo, che, mentre dava libero corso ad una immaginosa trasgressione delle idee, portava ad una radicale volontà di rinnovare il bagaglio filosofico e lessicale dell'idealismo italiano. Dopo il '30 a Milano incontriamo Persico, sulla cui figura le "testimonianze" sempre più si allontanano da un punto qualsiasi di concordanza, di fronte al giudizio che, pur scevro dal retaggio di un'esperienza personale, presenta altri scompensi. Tra i vari aspetti del suo lavoro, talora contraddittori o vincolati ad un'etica cristiano-purista, sembra impossibile negargli una viva e cauta attenzione ai pensieri e alle istanze della nuova generazione di: pittori, scultori, grafici, architetti e una capacità, sua, di dare in modo sintetico i concetti informativi della nuova cultura, quale lo "europeismo" e la "moralità" dell'arte.

Contrapposto a lui, Carlo Belli, organizza le idee degli astrattisti e cerca di fornire una base teorica al gruppo del Milione, sistematizzando in quel suo libro *Kn* un bagaglio di notizie e di pensieri in parte già elaborati dagli artisti, in parte dibattuti nelle riunioni del gruppo.

Sono ormai questi gli anni in cui *Corrente* ha la sua piena espressione e durante i quali artisti e critici si rivolgono ad altre istanze; le maggiori gallerie, le riviste (*Campo Grafico*, 1933-1937; *Corrente*, 1937-1941) sospendono per motivi tecnici o politici la loro attività.

Ultimo fenomeno artistico, estraneo sia al gruppo astrattista che a quello espressionista, che in ordine di tempo precede entrambi, è quello dell'ultima schiera futurista-aeropittorica, affiancata e diretta dalla prosecuzione del

marinettismo, per l'occasione ammantato di retorica aviatoria e nazionalista. Tuttavia, ben lontani dal tentarne un recupero complessivo, pensiamo che sia giusto ritrovare pure a Milano i singoli risultati, proprio nel momento in cui taluno avanza l'ipotesi di filiazioni tra futurismo e astrattismo.

Rimanendo inconfutabile la diversa matrice culturale dei due movimenti, ci domandiamo se non è stato possibile rintracciare dei sedimenti formali, dei recuperi morfologici come avvenne in taluni casi con il Novecento.

Si è preso a questo proposito, a titolo di campione di analisi, il lavoro del pittore Andreoni negli anni 1926-31 (potrebbe essere preso Munari, se per lui non si trattasse di cercato equilibrio fra le due istanze e di voluta interferenza; non certo Fontana per i suoi iniziali progetti di monumento), riconoscendogli capacità non dilettantesche e il peso determinante dei suoi rapporti di stretta amicizia con Prampolini. Nelle serie di disegni e tempere egli segue, tenendo spesso di fronte la mediazione culturale di Prampolini, un procedimento astrattivo, ma piuttosto sintetista che analitico come saranno i geometrici-astratti, prima di passare ad una "trasfigurazione lirica della realtà". Solo nel '31, nel '29 è stato firmato il manifesto, si determinano le prime adunate espositive sotto l'insegna dell'aeropittura, a Roma e con più adesioni a Milano. Altre comparse di gruppo nella città, quelle per la mostra futurista Omaggio a Boccioni, quella al Milione, riservata prevalentemente ai lombardi, del '38, recensita per l'occasione da Bini: "Marinetti avrà contribuito ad una preparazione di libertà verso le idee, allo stato di grazia momentaneo di una possibilità rinnovatrice; senza d'altra parte precisare mai, in un'idea, il primordio spirituale".