

Rosalind Krauss

Passaggi

Storia della scultura da Rodin alla Land Art

Edizione italiana a cura di Elio Grazioli

 Bruno Mondadori

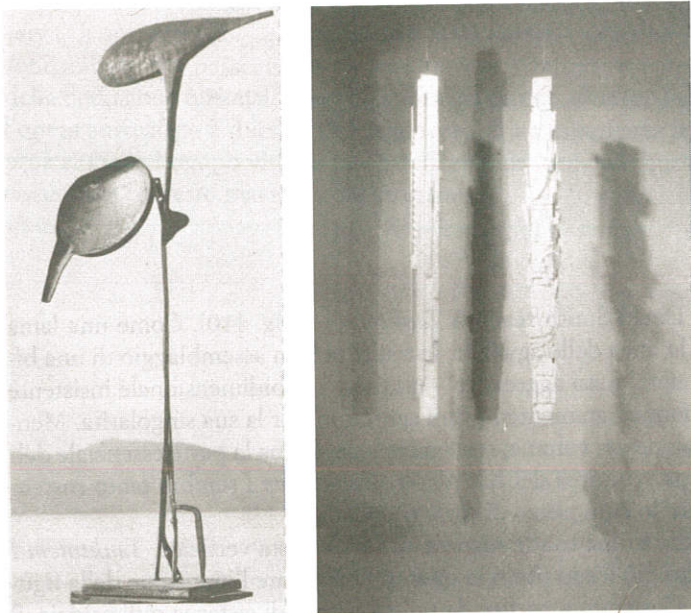
sospende i meccanismi della ragione e della causalità, una singolare riserva di soggettività – quella di cui Breton prese coscienza grazie alla sonnambula che passeggiava nuda al cinema. Contrariamente al tempo della deduzione razionale, che si dispone da causa a effetto, il tempo dell'opera surrealista è il lento dispiegamento di un'esperienza imprevista: proiezione del tempo vissuto nell'esteriorità, influenza di questo tempo vissuto sul contesto materiale del mondo.

5. *Tanktotem*: immagini saldate

Nel 1950 David Smith realizzò *Tanktotem I* (fig. 110). Come una lama che taglia la linea dello sguardo, la scultura è un assemblaggio di una bidimensionalità quasi aggressiva – un carattere bidimensionale insistente che colpì immediatamente i primi spettatori per la sua singolarità. Mentre l'ossessione del volume, reale o virtuale, forma la parte essenziale della tradizione scultorea del XX secolo, *Tanktotem I* sembra tanto sostanziale quanto lo è un pezzo di carta ritagliato.

Con le sue forme tonde sospese su un'alta asta verticale, *Tanktotem I* merita tanto più il suo titolo in quanto fa apparire l'immagine della figura umana. Costruito a partire da un coperchio di cisterna o di caldaia, il disco inferiore sta per la parte bassa del torso del personaggio, mentre il disco superiore copre la scultura con una rappresentazione di testa totemica a forma di ala. Tuttavia questo modo di produrre l'immagine non ci confronta tanto al sostituto di una presenza figurale quanto al suo segno astratto. L'aspetto emblematico proviene meno dall'economia formale che regge la figura – o dal modo in cui le aste di acciaio che ne costituiscono il tronco si collegano come semplici linee, o tratti – che dall'estrema bidimensionalità che fa dell'opera un'insistente immagine di qualcosa come un palo segnaletico eretto a caso nel nostro spazio. *Tanktotem I* fu la prima di una lunga serie di opere che Smith chiamava *totem* e, come ognuna delle componenti della serie, sta stranamente a metà strada tra la figura umana e il segno astratto.

Sotto questi due aspetti – interesse per il totem e trattamento del materiale in vista della creazione di un emblema o un segno – l'opera di Smith è intimamente legata alle preoccupazioni degli artisti americani della generazione di cui faceva parte: gli espressionisti astratti. Fossero scultori o pittori, la maggior parte di loro – a un certo punto della loro carriera e generalmente all'inizio – ha realizzato oggetti che qualificavano come *totem* o i cui titoli lasciavano indovinare un interesse per le pratiche totemiche. Tra gli scultori: Louise Nevelson (fig. 111), David Hare (fig. 112), Seymour Lipton (fig. 113), Isamu Noguchi (fig. 114) e Louise Bourgeois (fig. 115); tra i pittori: Jackson Pollock (fig. 116), Adolph Got-

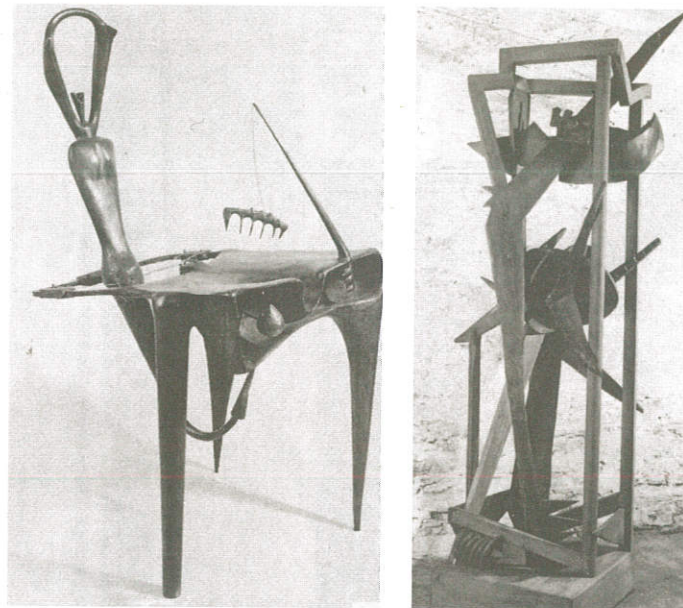


110. David Smith, *Tanktotem I*, 1950.
Acciaio, 230 x 100 cm. Art Institute, Chicago.

111. Louise Nevelson, *Two Hanging Columns*, 1959.
Legno dipinto di bianco, 183 x 17 x 17 e 183 x 26 x 26 cm.
Museum of Modern Art, New York.

tlieb (fig. 117), Mark Rothko, Clyfford Still e Barnett Newman. È soprattutto tra i pittori che si riscontra un interesse costante per l'emblema. Per Rothko e Gottlieb l'emblema finisce col fondare la pittura della loro maturità: essi compongono le loro opere sospendendo una forma semplice e frontale in uno spazio neutro e indifferenziato. Come altri emblemi più familiari – la croce rossa, per esempio, o il segnale stradale, ecc. –, il totem nel loro lavoro non ha nessun contatto formale diretto con i limiti del campo in cui si mostra. Inoltre esso è percepito come inscritto sulla superficie di questo campo. Al contrario delle immagini figurative (la cui scala non dipende dagli oggetti che descrivono e possono essere più grandi o più piccoli del loro referente), l'emblema resta ostinatamente nelle proprie dimensioni. È a grandezza naturale, sempre identico a se stesso, qualunque sia il materiale di cui è fatto.

Frontalità, centralità, grandezza, natura, superficie letterale: tutte queste qualità caratterizzano le opere più compiute della maggior parte dei pittori espressionisti astratti. E quelli che, come Pollock e Newman, fini-

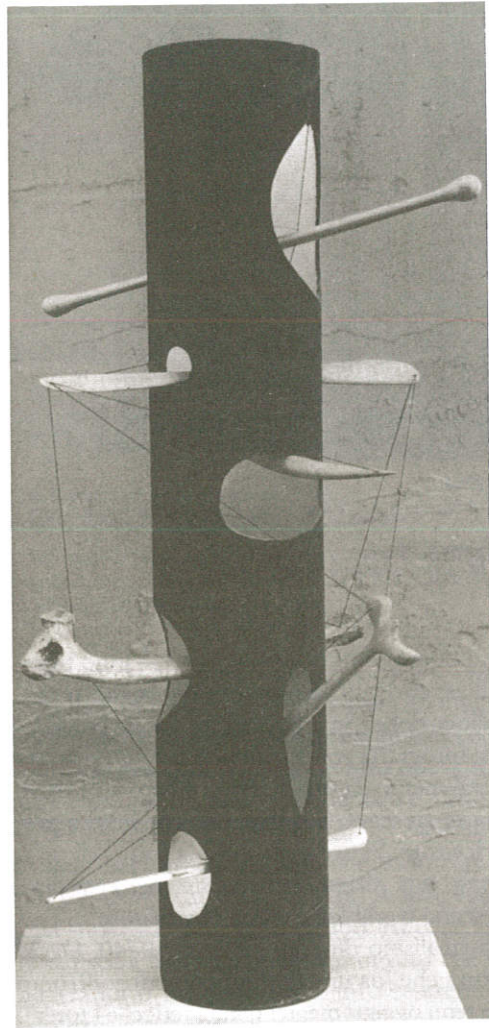


112. David Hare, *Magician's Game*, 1944.
Bronzo, 102 x 47 x 64 cm. Museum of Modern Art, New York. Foto Geoffrey Clements.

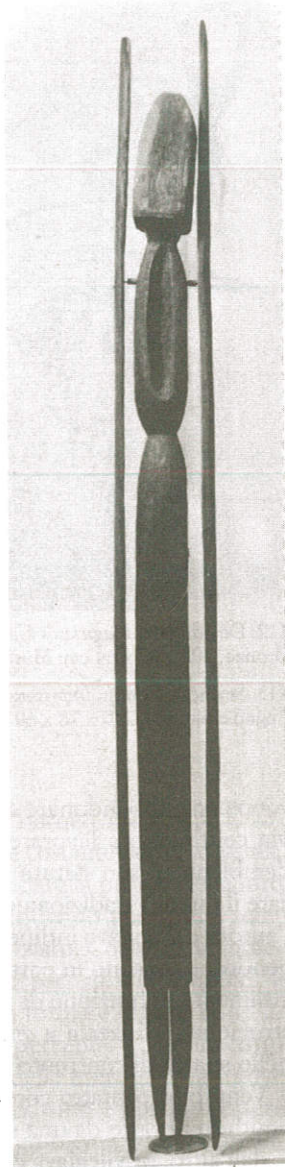
113. Seymour Lipton, *Imprisoned Figure*, 1948.
Legno e piombo, 215 x 78 x 60 cm. Museum of Modern Art, New York.

rono con l'abbandonare alcuni di questi tratti emblematici, hanno tuttavia continuato a lavorare sull'aspetto più importante del segno o dell'emblema, il suo statuto di allocuzione. Se a rigore è possibile considerare il quadro tradizionale o la fotografia come istituenti un rapporto tra l'autore e l'oggetto indipendentemente da qualsiasi pubblico, non rivolgendosi a nessuno in particolare, un segno o emblema esiste invece precisamente in funzione di un ricettore. Si presenta sotto la forma di un'istruzione indirizzata *a qualcuno*, una direttiva che esiste, per così dire, nello spazio di confronto del segno o emblema e dell'osservatore.

Venuto in contatto con il surrealismo durante gli anni '30-'40, David Smith fu attratto da una scultura che, da un lato, puntava sul confronto e, dall'altro, privilegiava come temi oggetti magici quali i feticci e i totem. Il confronto è una delle molle principali della *Donna sgozzata* di Giacometti; il feticismo è onnipresente nelle opere di Bellmer o di Dalì. Ma, come i pittori suoi contemporanei, Smith rielaborò completamente tali fonti. A partire da esse mise a punto una formula scultorea che costituì



114. Isamu Noguchi, *Monument to Heros*, 1943.
Carta, legno, ossa, filo d'acciaio, h. 76 cm. Foto Rudolph Burckhardt.



115. Louise Bourgeois, *Sleeping Figure*, 1950.
Legno di balsa, 189 x 30 x 30 cm. Museum of Modern Art, New York.



116. Jackson Pollock, *The Totem: Lesson II*, 1945.
Olio su tela, 183 x 150 cm. Australian National Gallery, Canberra. Foto Otto E. Nelson.

presto l'equivalente *formale* di quella che vedeva come l'essenza del totemismo stesso. La forma dell'opera e la nozione di totem divennero due metafore intrecciate l'una con l'altra e tese nella stessa direzione, cioè a mostrare in cosa l'opera non può essere posseduta.¹ Ma, per comprenderlo, bisogna prima ritornare a ciò che Smith intendeva per struttura totemica, quindi esaminare i tipi di espressione formale in cui si iscrive nel suo lavoro.

Nei quaderni degli anni '40, su cui Smith prendeva appunti per le sue

¹ Per uno studio più dettagliato, vedi Rosalind Krauss, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, MIT Press, Cambridge 1971.



117. Adolph Gottlieb, *The Crest*, 1959.
Olio su tela, 275 x 252 cm. Whitney Museum, New York. Foto Geoffrey Clements.

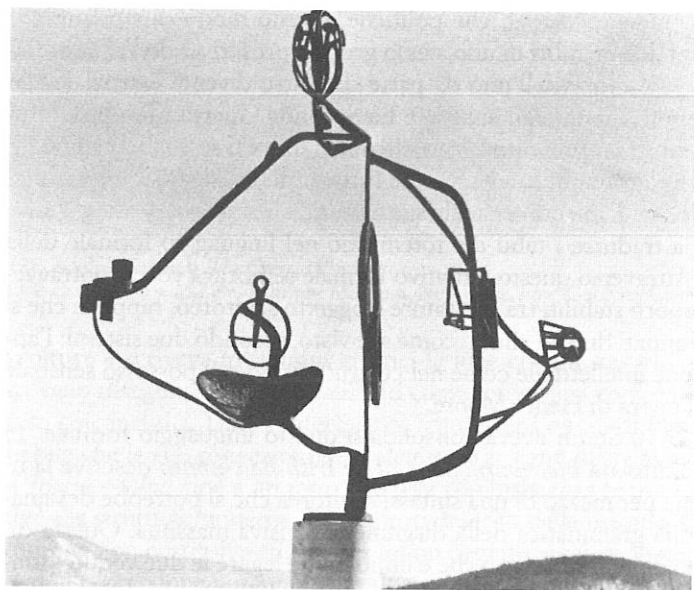
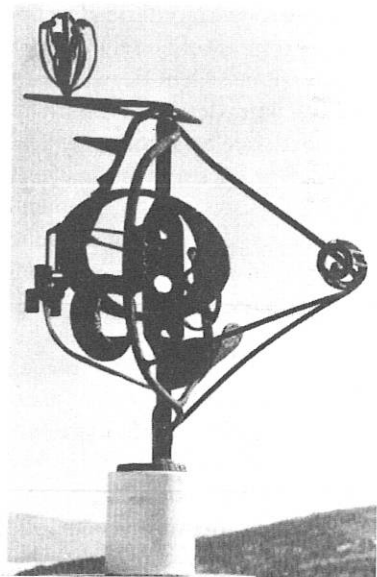
sculture e scriveva in termini criptici le idee che gli stavano a cuore, si trovano disegni di oggetti qualificati come totem così come riferimenti a testi psicanalitici. Dato l'interesse di Smith per l'opera di Freud, è probabile che le sue concezioni del totemismo si siano inizialmente ispirate a *Totem e tabù*, cioè a un testo che lega con insistenza le pratiche primitive alla struttura moderna dei rapporti descritti dalla psicanalisi. Il totem dunque non costituiva affatto per lui un oggetto arcaico. Vi vedeva piuttosto l'espressione potentemente sintetica di un complesso di sentimenti e desideri che sentiva operare in se stesso e nell'insieme della società.

Per riassumere brevemente, Freud descrive il modo in cui il totemismo funzionava nelle culture primitive come un sistema di proibizione del-

l'incesto: il divieto garantiva che i membri di una tribù o di un clan non si sposassero né coabitassero e che fossero costretti a cercare il loro partner fuori dalle proprie famiglie tribali. Ogni tribù si identificava con un oggetto totemico particolare – solitamente un animale – e dal momento che ogni membro della tribù adottava il nome di tale oggetto, uomo e totem formavano un'unica cosa. Una volta operata questa identificazione, le leggi che si applicavano agli animali-totem si trasferivano logicamente su chi ne portava il nome. Queste leggi – i tabù – erano essenzialmente proibitive, per proteggere il totem da qualsiasi violazione. Quest'ultimo non costituiva dunque soltanto un oggetto sacro o venerato, ma si distingueva da tutti gli altri oggetti di cui ci si sarebbe potuti appropriare fisicamente. Abituamente era vietato uccidere, mangiare o anche toccare l'animale-totem. In alcune tribù il tabù si estendeva fino a proibire ai membri di avvicinarsi, o perfino di guardare il totem. Uomini e donne della tribù portavano tutti il nome del totem e le leggi del tabù si applicavano loro per estensione e facevano dell'unione incestuosa una violazione diretta delle leggi tribali. Freud vedeva nel totemismo la manifestazione di un desiderio specifico e il sistema che permetteva di prevenirne il consumo.

Per ragioni sia personali che politiche, questo modo di strutturare i rapporti tra due membri di uno stesso gruppo proscrivendo l'appropriazione o la violazione dell'uno da parte dell'altro diventa essenziale agli occhi di Smith durante gli anni '40. La Seconda Guerra Mondiale infuriava e Smith si rappresentò la carneficina in termini sessuali e cannibalistici che rivelarono improvvisamente tutta la pertinenza del totemismo. Ciò che decise di introdurre nella sua arte fu la formulazione di una strategia atta a tradurre i tabù del totemismo nel linguaggio formale della scultura. Attraverso questo tentativo formale sembrava voler contravvenire ai rapporti stabiliti tra spettatore e oggetto scultoreo, rapporti che si erano sviluppati fino ad allora, come si è visto, secondo due sistemi: l'appropriazione intellettuale come nel costruttivismo o il possesso sensuale come nell'opera di Henry Moore.

Nel 1949-50 Smith aveva consolidato questo linguaggio formale. In un'opera intitolata *Blackburn: Song of an Irish Balcksmith* descrive la figura umana per mezzo di una sintassi scultorea che si potrebbe designare come una grammatica della disgiunzione visiva massima. Questa disgiunzione dipende dal fatto che è impossibile legare le due vedute principali dell'opera – frontale (fig. 118a) e profilo (fig. 118b) – attraverso la trasparenza interna di tipo costruttivista che era diventata la risorsa principale delle composizioni scultoree astratte nel corso dei quattro decenni precedenti.



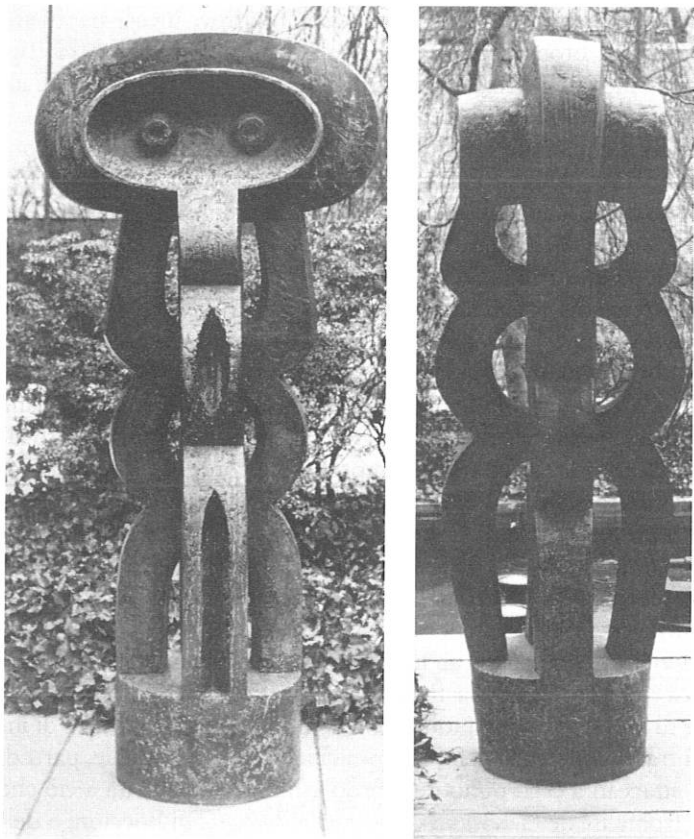
118a e 118b. David Smith, *Blackburn: Song of an Irish Blacksmith*, 1949-50. Acciaio e bronzo, piedistallo in pietra, 137 x 104 x 62 cm. Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburg.

Il genere di trasparenza che *Blackburn* evita lo si trova invece per esempio in *Figura*, un bronzo realizzato da Jacques Lipchitz nel 1926 (fig. 119). Il principio che ne regge la costruzione consiste nell'incrociare ad angolo retto due profili quasi identici, in modo che si disegna uno stesso insieme di forme qualunque sia il punto di vista che si adotta nei confronti dell'opera. Questi profili, che assomigliano agli anelli di una catena, appaiono come la manifestazione esterna di un interno composto da una successione di cavità sferiche. Come tutte le vedute di una sfera sono identiche poiché obbediscono a una simmetria centrale, così i vuoti interni apparenti del totem di Lipschitz sembrano aprirsi in un unico modo su tutte le facce dell'opera. Visivamente l'opera costituisce un sistema di imbricazioni in cui le vedute di profilo si deducono dalla veduta frontale e la veduta frontale può essere pienamente determinata dalla semplice ispezione laterale dell'opera. *Figura* risponde in questo senso alle esigenze di organizzazione e di comprensione concettuale che abbiamo già incontrato nella scultura futurista o costruttivista.

Al contrario *Blackburn*, vista di fronte, proietta l'immagine del torso umano come una sorta di cornice aperta in cui tutti i dettagli scultorei sembrano respinti alla periferia. L'interno dell'opera è un vuoto che lo sguardo attraversa facilmente per portarsi al di là. Da questo punto di vista *Blackburn* si legge come un'immagine ieratica, frontalizzata, quasi simmetrica, incorporea, della figura umana; il corpo si riduce a una *silhouette* di aste di acciaio in torsione. Lo spazio aperto, l'assenza di interno, contrasta con gli elementi meccanici in acciaio (coppiglie, parti di cerniere) attaccati a certi punti del bordo esterno. Paragonata a ciò che mostra la frontalità della *Testa* di Gabo, della *Bottiglia* di Boccioni o della *Figura* di Lipschitz, una veduta frontale di *Blackburn* non rivela niente di particolare. Non prepara lo spettatore all'esperienza che propongono gli altri punti di vista, le altre facce dell'oggetto: questi altri punti di vista sono semplicemente imprevedibili.² Lo scultore sembra avere completamente voltato le spalle all'ossessione per l'informazione che abbiamo trovato in altre sculture di tipo costruttivo.

Se le vedute laterali di *Blackburn* non si possono prevedere a partire dalla veduta frontale, è perché sviluppano un insieme complesso di espressioni che la veduta di faccia dell'opera ha escluso e negato. Osservato di lato, l'interno del torso è pieno di incidenti figurativi, di un'accozzaglia di forme metalliche ritagliate, come può esserlo lo scaffale di

² Alcuni di questi tratti erano già presenti in Gonzalez, come ho segnalato in *This New Art: To Draw in Space* [1981], ora in *The Originality of the Avant-Garde*, MIT Press, Cambridge 1985.



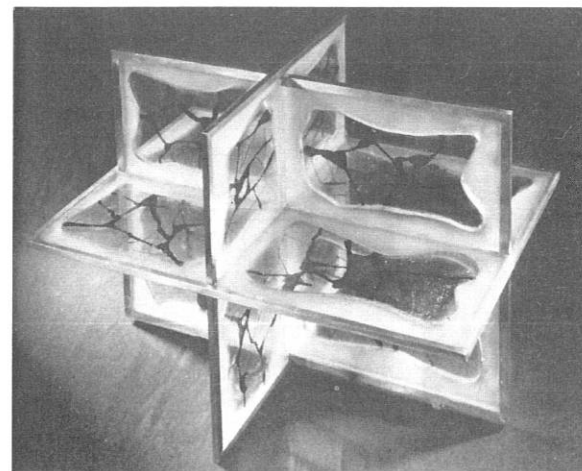
119a e 119b. Jacques Lipchitz, *Figura*, 1926-30.
Bronzo, 217 x 98 cm. Museum of Modern Art, New York.

un'officina meccanica carico di vecchi strumenti e di pezzi di ricambio. Queste vedute laterali producono l'effetto di un'agitazione confusa, mentre al contrario, di fronte, il torso ci sembrava perfettamente spoglio e sereno. Inoltre il rapporto tra il corpo e la testa differisce a seconda del punto di vista che si adotta. Lungi dall'inscrivere in un'asimmetria analoga a quella della veduta frontale, la posizione eccentrica della testa fa risaltare la forte tensione generata dal profilo dell'opera. Di fronte al profilo di *Blackburn* ci si sente non tanto come se si vedesse l'opera da un altro punto di vista quanto piuttosto come se si fosse davanti a un'altra opera.

Se per Smith il soggetto di *Blackburn* è l'affermazione totemica della

presenza umana, l'artista ha però anche rigettato la definizione della presenza sottesa non soltanto alla *Figura* di Lipchitz ma all'insieme della scultura costruttivista: per quest'ultima la presenza riposava sulla disposizione di un centro o nocciolo tematico che permette a tutti i lati dell'opera di apparire come deduzioni logiche. Fare il giro di queste sculture era fare l'esperienza di una continuità temporale, un po' come si ascolta lo sviluppo di un tema musicale. In *Blackburn*, Smith rifiuta questa continuità formale, sostituendole la sensazione di una frattura tra i diversi lati e fondando l'opera sul principio di una *discontinuità* radicale.

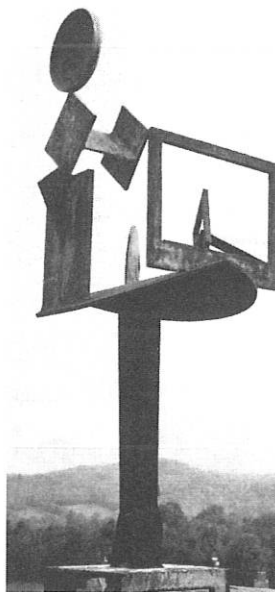
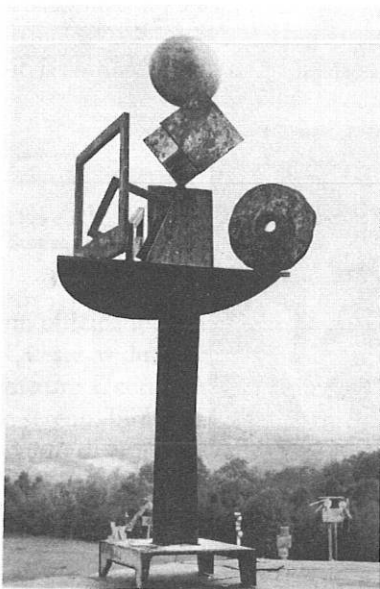
È insistendo su questa discontinuità, e non accontentandosi di risuscitare in un primitivismo superficiale le forme originali del totemismo, che Smith ne cattura le leggi fondamentali e le incorpora a *Blackburn*. Il totemismo lavorava a stabilire delle leggi che imponessero una distanza tra l'oggetto e il suo spettatore, a creare dei tabù contro ogni appropriazione del totem e del suo omologo umano, a mantenere l'oggetto tabù in disparte. Rifiutando, rispetto ai costruttivisti, di fondare l'opera su un determinismo dei rapporti formali – rapporti che consegnavano la scultura alla presa intellettuale dello spettatore –, Smith afferma la sua singolarità estetica. In questo senso la sua opera sfugge alla filiazione del costruttivismo, da cui dipendevano ancora tanti suoi contemporanei che, come gli americani Seymour Lipton e Ibram Lassaw, continuavano a esplorare il volume virtuale e le costruzioni stereometriche di Gabo. Lo *Star Cradle* di Lassaw (fig. 120), realizzato nel 1949 – lo stesso anno di *Blackburn* –, si di-



120. Ibram Lassaw, *Star Cradle*, 1949.
Plastica e acciaio, 30 x 25 x 35,5 cm.

stingue dall'arbitrarietà e dall'incoerenza intenzionale del lavoro di Smith attraverso la sua rigorosa preoccupazione per l'unità. In *Star Cradle* l'intersezione opera da principio generatore di una struttura di piani ortogonali. Considerando l'opera "di fronte" comprendiamo che se si mettesse a ruotare su uno dei suoi assi (verticale o orizzontale), non si scoprirebbe niente di più sulla sua struttura. La sua obbediente stereometria ne fa il figlio legittimo del diagramma disegnato da Gabo nel 1937. Al contrario, l'indocilità di Smith si esprime non soltanto sul piano formale, per cui egli rifiuta i principi di un'organizzazione geometrica, ma anche sul piano tematico, per cui il tema del totemismo lo tiene a distanza dal tipo di contenuto tecnologico che caratterizzava il costruttivismo ortodosso.

Dall'epoca di *Blackburn* agli ultimi anni della sua carriera, le stesse preoccupazioni formali e tematiche continuarono a percorrere la sua opera. *V-B XXIII*, per esempio, del 1963, fa essa pure l'economia di ogni rapporto prevedibile tra la veduta frontale (fig. 121a) e la veduta di profilo (fig. 121b). Mentre di fronte quest'opera presenta una verticalità ieratica e una bidimensionalità analoga a quelle di *Blackburn*, di lato si dispiega in elementi eccentrici legati tra loro ma in equilibrio instabile, dove le parti non arrivano a organizzarsi con coerenza intorno al centro fisso.



121a e 121b. David Smith, *V-B XXIII*, 1963.
Acciaio, 176 x 188 x 65 cm.

Sul piano tematico *V-B XXIII* prolunga l'interesse di Smith per il totemismo e il tabù come protezione dell'oggetto contro la violazione o l'appropriazione. Come quella del totem, l'immagine che l'artista propone qui attraversa la sua opera da un capo all'altro. È l'immagine del corpo umano – o comunque di una sua parte – posto su una sorta di altare, il cui effetto evoca al tempo stesso la neutralità di una natura morta e l'aura che circonda la mutilazione di un oggetto sacrificale. Visto di fronte, l'accumulo di una lastra rettangolare, un troncone di trave a I e il disco di un coperchio di lavatrice, suggerisce un torso che sarebbe disposto su un tavolo-piedistallo.

Questa immagine di torso-come-natura-morta non solo è presente in altre opere degli anni '60, come per esempio *Cubi XIX* (fig. 126), ma è apparsa fin dagli inizi degli anni '40 in diverse versioni di *Head as a Still Life* (fig. 122) e nella assolutamente esplicita *Table Torso* del 1942 (fig.



122. David Smith, *Head as a Still Life II*, 1942.
Alluminio, 39 x 44,5 x 20 cm.



123. David Smith, *Table Torso*, 1942.
Bronzo, 25 x 11 x 14 cm. Rose Art Museum, Waltham.

123).³ Dal momento che il suo contenuto metaforico rimanda a rituali primitivi che esprimono una violazione fisica, l'immagine dell'oggetto sacrificale funziona alla maniera dell'immagine totemica. Come nel caso di quest'ultima, Smith usa l'immagine della vittima sacrificale sia per riconoscere l'esistenza di desideri inconsci di possesso fisico sia per affermare sul piano formale la proibizione di tali atti. Come il totem ancora, questa immagine sacrificale, per quanto le si tolga la sua funzione di divieto, faceva pienamente parte del patrimonio artistico di Smith poiché era stata uno dei temi maggiori della scultura surrealista. Ma in essa così come nel *Tavolo* del 1932 di Giacometti (fig. 124) o nella sua *Palla sospesa* del 1930-31, l'assemblaggio oggetto umano-tavolo stimolava il possesso ben più di quanto lo proibisse. L'opera di Giacometti, lo abbiamo visto, era espressa molto precisamente nei termini del possesso sessuale, di cui prolungava i fantasmi sul piano narrativo – un linguaggio che invece Smith, in *V-B XXIII*, è espressamente deciso a rifiutare.

Che Smith sia riuscito a creare un linguaggio formale capace di contrastare gli impulsi di possesso veicolati dalle opere surrealiste, se ne vedrà la prova, e forse anche il successo, nel fatto che la scultura della sua maturità è stata così a lungo considerata come puramente astratta. Lungo tutti gli anni '50 e '60 i suoi lavori più importanti furono considerati come opere non figurative⁴ – risultato probabile di un'accentuazione del principio di discontinuità. Il principio di discontinuità che isolava le diverse vedute di *Blackburn* cominciò a operare in seno a ogni veduta, a rompere la coerenza dei suoi diversi elementi, proibendo allo spettatore di riunirli in un'immagine identificabile. A lungo si sono interpretati in questo modo i *Cubi* – ultima serie realizzata da Smith, assemblaggi monumentali di cubi che fabbricava in acciaio inossidabile e brillante. Le grandi superfici piane di queste sculture, lavorate con una molatura irregolare al silicio di carbonio, captavano innumerevoli riflessi: l'immagine sembrava velata e persa sotto una rete di segni sparsi. I critici furono

³ All'inizio degli anni '50 Smith diede corpo a questi temi in opere come *Sacrifice* (1950) e *Cathedral* (1951).

⁴ Secondo Clement Greenberg, «Smith torna periodicamente allo schema – più che alle forme o ai contorni – della figura umana per fondare le sue operazioni». Resta il fatto che egli ha interpretato una buona parte dell'opera ulteriore di Smith come sbarazzata di ogni riferimento figurativo diretto. Così, a proposito di *Zig IV* (fig. 127): «Evita qui qualsiasi allusione al mondo naturale (e all'uomo) che abbondano nel resto della sua opera» (Clement Greenberg, *David Smith*, in "Art in America", LIV, gennaio-febbraio 1966, rispettivamente p. 32 e p. 28). *Zig IV* è tuttavia altrettanto referenziale di qualsiasi altra opera di Smith; lo scultore vi sviluppa un tema che ha preso forma progressivamente in più di tre decenni nella sua opera: il cannone fallico.



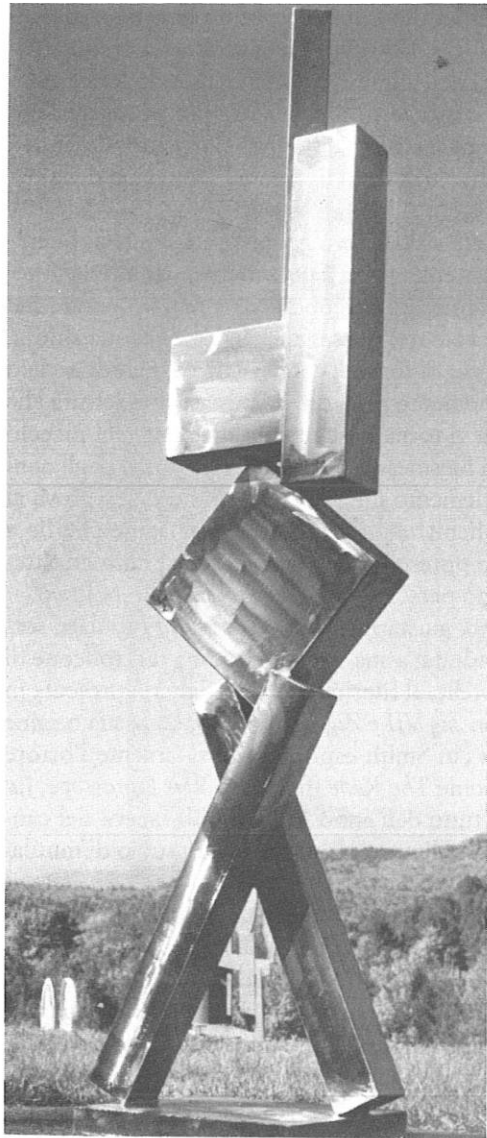
124. Alberto Giacometti, *Il tavolo surrealista*, 1933.
Gesso, 143 x 43 cm. Musée national d'Art moderne, Parigi.

tentati di paragonare le superfici dei *Cubi* alla pittura non figurativa di Jackson Pollock. Ma *Cubi VI* (fig. 125) non è una scultura astratta. Prolunga in tutta evidenza il tema delle figure totemiche, usando lo scintillio di una superficie abrasa come mezzo supplementare per produrre l'impressione di una distanza formale tra lo spettatore e l'oggetto. Quanto a *Cubi XIX* (fig. 126), similmente vi si vede risorgere l'immagine della natura morta su un tavolo-altare.

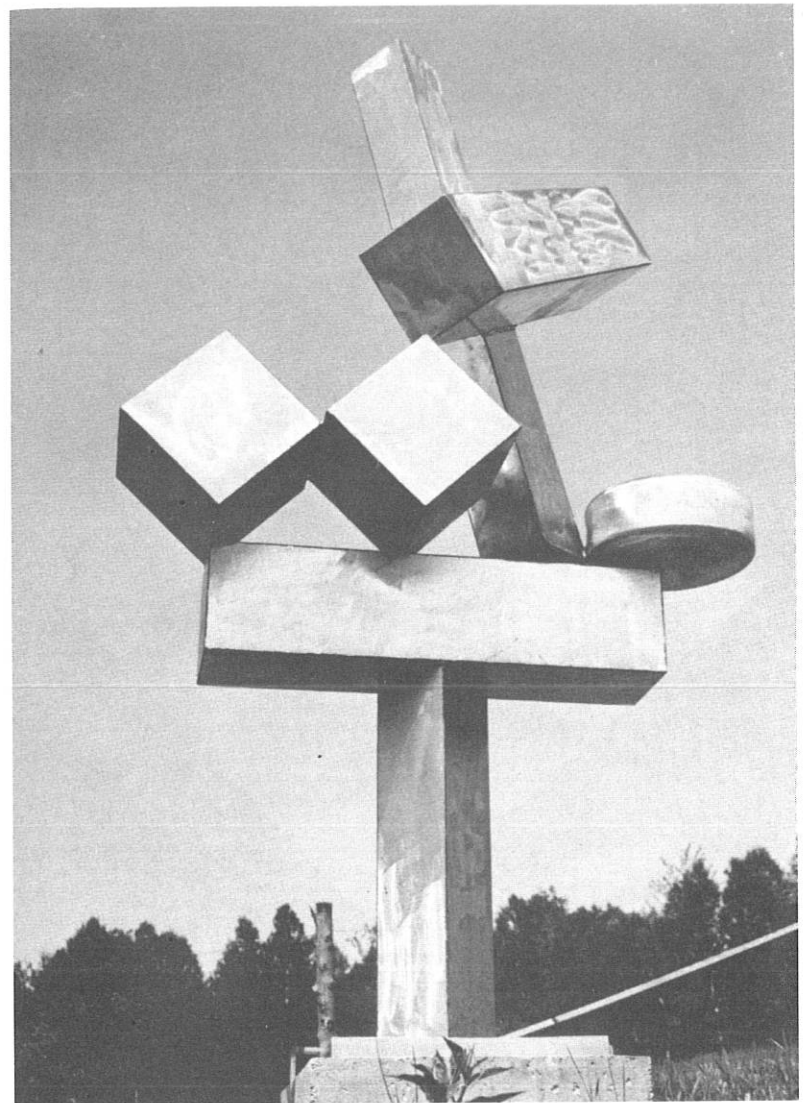
A dispetto della loro sobrietà e della loro geometria attenuata, queste sculture degli ultimi anni mantengono pienamente le antiche fedeltà tematiche di Smith. L'impatto formale dell'opera continua a operare nel quadro di un'immaginazione votata al possesso violento e alla sua abiura. In *Zig IV* (fig. 127) il repertorio di forme geometriche in fogli di acciaio ricurvi sembra in un primo momento resistere a qualsiasi altra lettura che non sia quella astratta; Smith vi torna però ancora una volta sul piccolo gruppo di immagini che non ha smesso di lavorare dall'inizio degli anni '40. Ma, questa volta, ogni elemento umano vi è bandito e ci si trova al suo posto un riferimento schematico al cannone – immagine che ha a lungo e molto direttamente rappresentato il rapporto che Smith intratteneva con la violenza, sul piano personale così come su quello politico.

In *Zig IV* le curve di acciaio, giustapposizione di sezioni tubolari, sorgono da una piattaforma quadrata, a sua volta portata da un troncone di trave d'acciaio montata su rotelle. Il riferimento all'artiglieria presente in questo assemblaggio, come in *Zig VII* e *Zig VIII* (1963), ha la sua origine nelle opere degli anni '40 in cui Smith esprimeva direttamente l'orrore per la guerra. Con sculture come *The Rape* (fig. 128), *War Landscape*, *Jurassic Bird* e *Specter of War*, tutte dell'anno 1945, Smith faceva del cannone il simbolo della potenza militare e gli assegnava un ruolo di mutilatore.

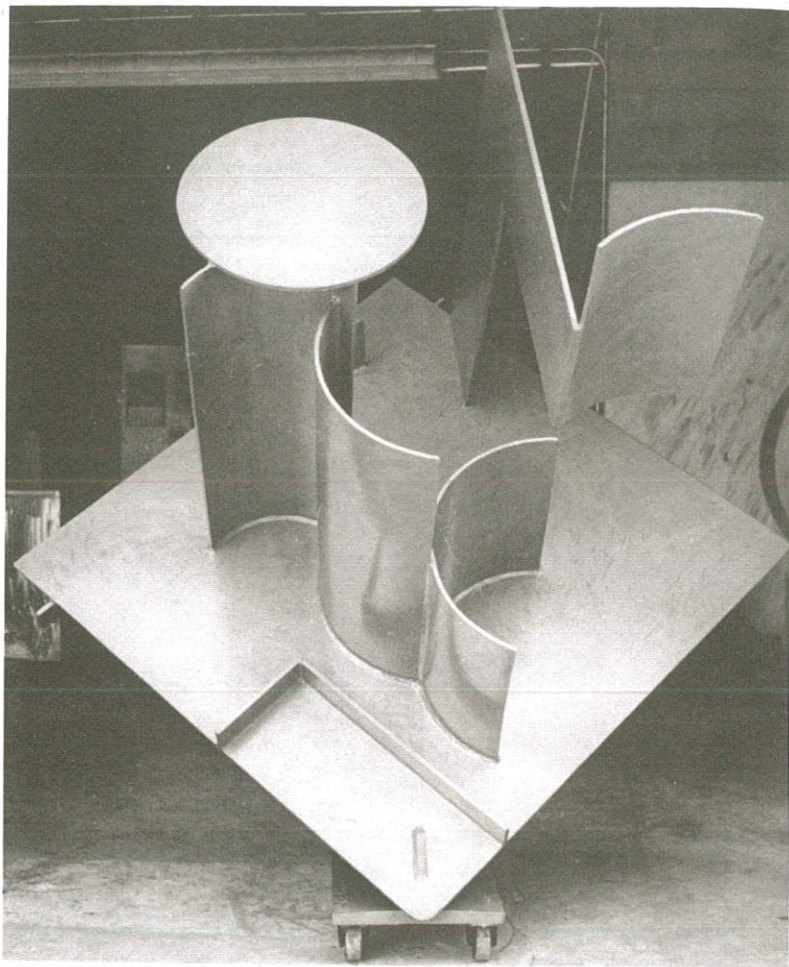
In queste sculture stranamente ossessive degli anni '40, Smith trasformava questo semplice oggetto che è il cannone in attore, in macchina impregnata di tratti singolarmente animisti. Agghindandolo sempre di ali, Smith montava spesso l'aggeggio su ruote, ma gli prestava talvolta gambe e piedi umani. Inoltre conferiva alla bocca del cannone un aspetto fallico per dare alla violenza pubblica della guerra i tratti più privati della violenza carnale. Questo cannone alato e sessualizzato appariva per la prima volta in una serie di quindici medaglioni intitolati *Medals for Dishonor*, del 1939-40 (fig. 129). Il fonditore con cui Smith realizzò la serie gli aveva offerto uno strano *souvenir* della loro collaborazione: una piccola replica in argento di un classico fallo alato che Smith aveva visto a Pompei negli anni '20 e che non aveva smesso di affascinarlo. Smith riprese allora questa forma di origine antica per farne la base dei suoi cannoni.



125. David Smith, *Cubi VI*, 1963.
Acciaio levigato, 300 x 55 cm.



126. David Smith, *Cubi XIX*, 1964.
Acciaio levigato, 287 x 55 x 52 cm. Tate Gallery, Londra.



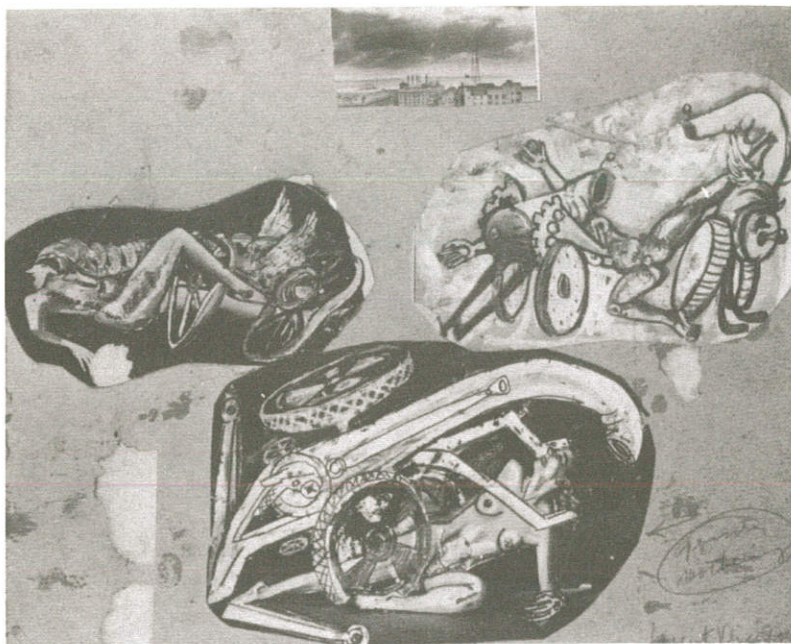
127. David Smith, *Zig IV*, 1961.
Acciaio, 241 x 213 x 193 cm. Lincoln Center for the Performing Arts, New York.
Foto David Smith.

Nella misura in cui queste sue prime sculture rimandano alla tradizione della statuaria naturalista e ai bronzi del XIX secolo, non hanno molto interesse per noi sul piano formale. La loro importanza è piuttosto di ordine tematico, perché esse ci fanno intravedere le fonti dell'interesse di Smith per la questione della violenza. La testimonianza che forniscono i suoi schizzi e quaderni di note personali (fig. 130) suggerisce che egli si identificava molto nell'immagine di una mascolinità violenta e incontrollata.



128. David Smith, *The Rape*, 1945.
Bronzo, 23 x 14 x 9 cm. Foto David Smith.

129. David Smith, *Propaganda for War (Medals for Dishonor Series)*, 1939-40.
Bronzo, 29 x 24 cm. Museum of Modern Art, New York. Foto Rudolph Burckhardt.



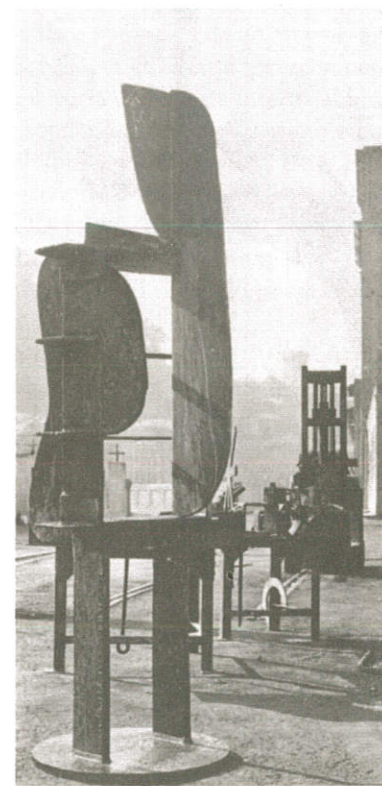
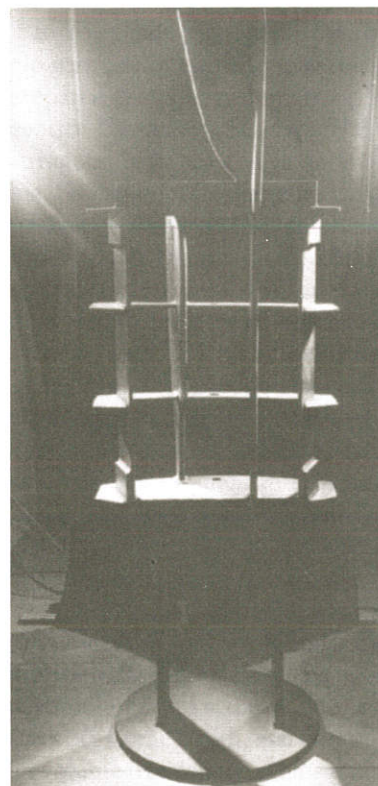
130. David Smith, *Foglio di un taccuino personale*, inizio anni '40. Archives of American Art, New York.

lata, oggettivava ciò che lo terrorizzava di più nel suo mondo fantasmatico come nei suoi rapporti con gli altri. Così possiamo vedere in questa immagine composita e inquietante un indice accusatore diretto contro la società, e reperirvi contemporaneamente il movimento introspettivo di un senso di colpa personale: il cannone rivestiva il suo ruolo di attore sulla scena della violenza pubblica nello stesso momento in cui rappresentava per Smith una personificazione dei propri impulsi di distruzione. Questi impulsi aggressivi, Smith arrivava a riconoscerli nella scelta del suo materiale, al di là della sua apparente neutralità: «È possibile», scriveva, «che l'acciaio sia così bello a causa della dinamica che evoca, della solidità, delle sue funzioni... Ma è anche brutale: il violentatore, l'assassino e quelli che producono morte su grande scala sono anch'essi suoi discendenti».⁵

Si sente bene, in definitiva, che è questa identificazione personale nel-

⁵ Cit. in Elaine de Kooning, *David Smith Makes a Sculpture*, in "Art News", L, settembre 1951, p. 40.

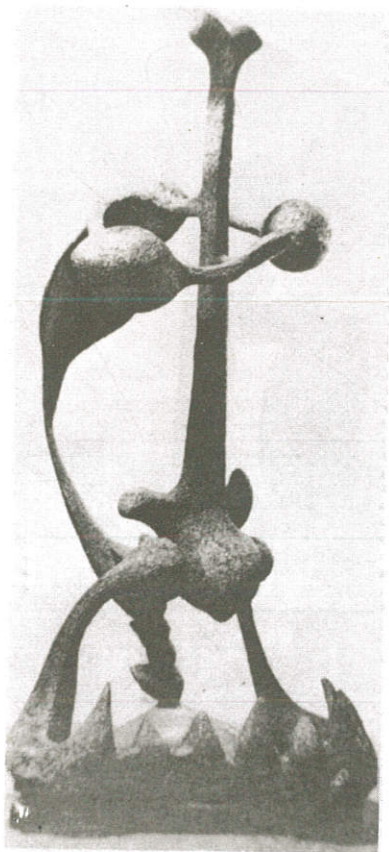
la brutalità a dare tutta la sua più profonda potenza espressiva alla maturità di Smith. Egli sembra aver sviluppato il linguaggio formale per meglio rifiutare e oltrepassare, a un livello non più tematico ma strutturale, la problematica del possesso che risultava dalle sue private oscillazioni tra desiderio e rimorso. Gli imperativi formali ed etici che la sua opera tenta di fissare sono dunque legati tra loro; la loro efficacia *plastica* si basa sulla simultaneità delle maturazioni rispettive (figg. 131a e 131b). All'inizio degli anni '50 il relativo realismo delle prime opere – prima del cannone-fallo – verrà assorbito nell'assemblaggio dei pezzi di macchina che compongono le figure di *Tanktotem*. È proprio il *rapporto* tra la sintassi disgiuntiva di questi assemblaggi e il loro materiale tematico che costituisce l'originalità di Smith e lo distingue dai suoi contemporanei americani. È solo in seno a questo rapporto che egli può determinare il si-



131a e 131b. David Smith, *Voltri XVII*, 1962. Acciaio, 241 x 80 x 76 cm.

gnificato che rivestono nella sua opera le immagini del totem o dell'oggetto sacrificale.

Se è vero che Lipton, Ferber e Hare hanno lavorato su temi del tutto simili, il loro modo di procedere si basava ancora sulle forze estetiche derivate dalle formulazioni surrealiste. Con il suo stesso titolo, *Surrational Zeus II* di Ferber (fig. 132), del 1947, chiede che lo si comprenda nel prolungamento di questo movimento europeo; o meglio: vi si ritrova il linguaggio formale della trappola e della rimozione che caratterizzava la scultura di Giacometti negli anni '30. Con la sua spina dorsale molto allungata e la sua carne strutturata a baccelli, lo *Zeus* sembra un'interpretazione verticale della *Donna sgozzata* di Giacometti. Lungo tutti gli an-



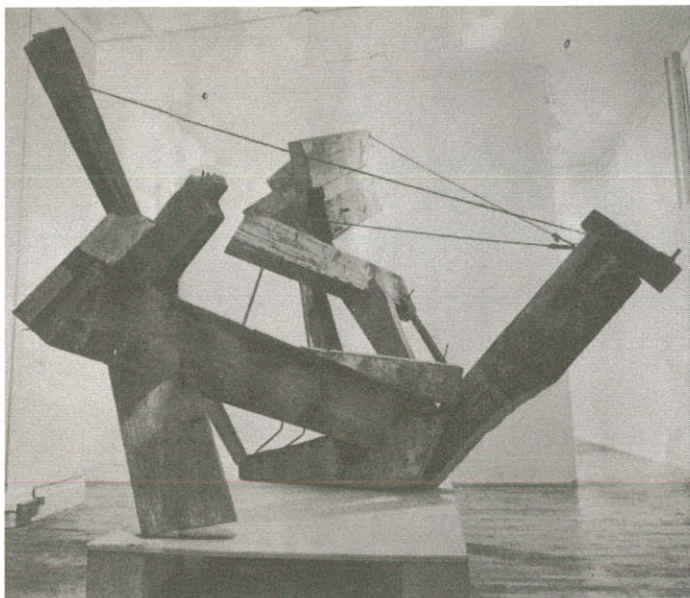
132. Herbert Ferber, *Surrational Zeus II*, 1948. Piombo, 122 x 76 cm.

ni '50 Ferber lavorò su un dispositivo composto da una gabbia traforata e di aste metalliche distorte, in cui l'interno del volume era esplicitamente messo in tensione con la forma esterna del volume che lo contiene. Nella misura in cui queste aste metalliche interne diventavano più elastiche e la loro tessitura diventava malleabile grazie all'applicazione di uno strato morbido di nickel e piombo, finivano con l'evocare lambelli di carne. L'espressionismo al tempo stesso circoscritto e espanso di *Calligraph in Cage with Cluster n. 2* (fig. 133), così come quello di altre opere simili degli inizi degli anni '60, ripropone il dramma surrealista del possesso. Questo stesso contenuto e questo stesso linguaggio formale usati da Ferber sono presenti anche nelle opere di Hare e di Lipton. In *Lady-of-Waiting*, del 1944, Hare sottopone precisamente il corpo umano all'inquietante chiusura che avevamo visto negli oggetti feticci di Magritte, Dalí e Giacometti, e lo stesso vale per *The Cloak* di Lipto, del 1952.

In *The Cloak* (fig. 134) la figura totemica è composta da un assemblaggio verticale di elementi in forma di baccello, di cui alcuni, parzialmente crepati e aperti, lasciano intravedere una sorta di colonna interna al loro centro. L'insieme è inguainato in due semicilindri che imbracano e costringono la figura e ci riconducono all'immagine surrealista della gabbia. Giocando sulla dialettica tra nascosto e rivelato, *The Cloak* potrebbe passare per una ripresa americana della *Figura* totemica realizzata da Lipchitz nel 1926. Essa combina molto naturalmente l'immaginazione surrealista con la convinzione costruttivista che il nocciolo possa essere interpretato come generato dalla forma esterna dell'opera.

Nelle opere di Lassaw e di Lippold, questo misto di costruttivismo e surrealismo diede luogo a oggetti che disegnano un'analogia tra magia e tecnologia. Forme geometriche in filo metallico irradiano da un nocciolo o centro: Lippold tesse intrecci di forme membranose e tridimensionali nello spazio, mentre Lassaw compone volumi intessendo griglie di spessi legamenti saldati. Erano entrambi affascinati dal cosmo (*Sun* di Lippold e *Milky Way* di Lassaw), che concepivano al tempo stesso come una presenza trasparente e come un mistero insondabile per la ragione.

Smith aveva cercato le fonti del significato facendo leva sugli effetti formali della disgiunzione. La nozione di disgiunzione diventò un potente stimolo per gli scultori americani che gli succedettero agli inizi degli anni '60. Come Smith, essi ebbero la tendenza a trattare la scultura come un volume irrazionale: un insieme di elementi periferici privi della logica che un nocciolo generativo avrebbe conferito loro. *Che farò senza Euridice* di Mark Di Suvero (fig. 135), del 1959, è un agglomerato di grosse



135. Mark Di Suvero, *Che farò senza Euridice*, 1959.
Legno e ferro, 213 x 264 x 231 cm. Foto Rudolph Burckhardt.

piastre orientate secondo tre assi divergenti e che sovrastano lo spettatore. Se avesse insistito sulla geometria implicita in una tale struttura, se ne avesse sottolineato l'aspetto di piramide rovesciata, Di Suvero avrebbe fatto di *Che farò* l'esempio di questa volumetria ideale che determina l'arte costruttivista: la taglia particolare dell'opera e i suoi materiali specifici sarebbero stati assorbiti da una razionalità geometrica di cui *Che farò* avrebbe costituito solo un'espressione tra le molte possibili. Così com'è in realtà, il centro di *Che farò* fa meno da punto di articolazione dei tre bracci che da ostacolo visivo e da interruzione, cosicché ognuna delle parti sembra liberarsi e scartarsi dalle altre. Ci si trova così costretti a integrare alla sua esperienza il peso e le dimensioni reali di queste piastre e l'instabilità dei loro rapporti.

Come Di Suvero, David von Schlegell ha seguito gli orientamenti dell'arte di Smith che portavano al gesto espressivo (fig. 136).⁶ Altri scultori si sono invece interessati di più alle possibilità – ugualmente presenti in

⁶ Su questa nozione di "gesto espressivo" vedi più avanti, al cap. 7.



136. David von Schlegell, *Sentinel*, 1963.
Legno e acciaio, h. 182 cm.

Smith – offerte da un rapporto illusorio e mutevole tra la superficie e il centro di un volume. Beverly Pepper scrive per esempio;

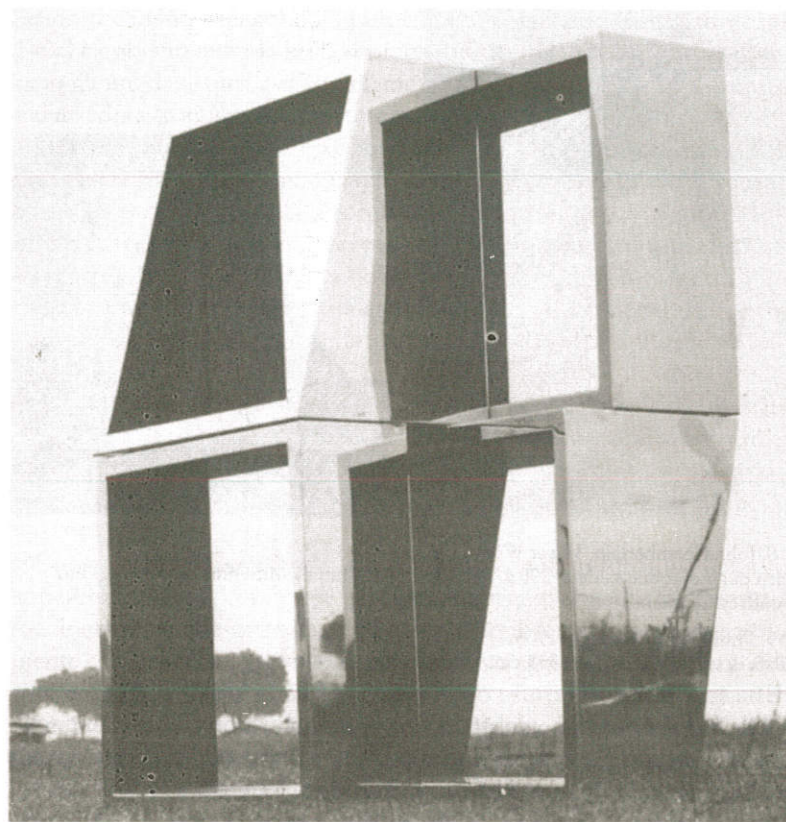
Le opere che ho realizzato in acciaio inossidabile fortemente lucidato alla fine degli anni '60 hanno raggiunto questo tipo di dualismo in primo luogo attraverso la rifinitura a specchio delle loro superfici. Queste superfici miravano a enfatizzare la densità e il peso reali dell'acciaio, e facevano contemporaneamente arretrare la massa corporea della scultura dietro una cortina di riflessi. Sotto certe condizioni di luce e da certe angolazioni, questo potere riflettente capta l'ambiente che circonda la scultura [...] e quasi costringe l'opera a sparire; allora resta visibile solo una rete di linee in smalto blu che indicano le facce interne delle forme. Da altre angolazioni le superfici si riflettono reciprocamente e fanno apparire forme geometriche che non appartengono alle dimensioni reali dell'opera.⁷

Così, ciò che apporta una scultura come *Venezia blu* (fig. 137), del 1968, non ha a che vedere con la scelta del lessico fornito dal materiale moderno e dalla tecnologia avanzata, ma con il linguaggio formale che questo lessico è pronto a servire.

Se in *Velvet White* (fig. 138), del 1962, John Chamberlain produce una sorta di volume irrazionale, non è giocando sui riflessi che disorienterebbero lo sguardo, ma gonfiando e accartocciando superfici di acciaio per farne delle massicce carcasse tridimensionali. Il vuoto evidente della scultura impedisce di vedere la sua superficie materiale come la proiezione esterna di un'armatura interna o di un nocciolo. Donald Judd ha descritto questo effetto come «qualcosa nel volume che eccede la struttura [...]». La struttura sembra sbalottata in questo grande spazio». Come le piastre di Di Suvero, i fogli di acciaio strappati di Chamberlain non si basano su nessuna logica costruttiva. Non beneficiano della giustificazione estetica propria di un oggetto che le procedure dell'analisi visiva renderebbero esplicita.

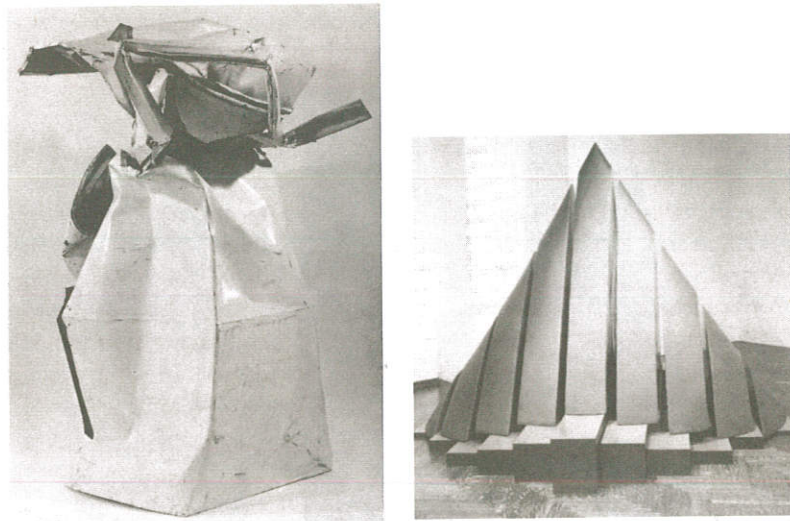
Se è vero che questo evidente sprezzo dell'approccio analitico lega la scultura di Chamberlain a quella di Smith, *Velvet White* possiede anche delle qualità distinte. L'impressione di avere a che fare con un volume massiccio e quasi inarticolato avvicina Chamberlain a una sensibilità che si manifestava sempre più chiaramente all'inizio degli anni '60, negli Stati Uniti così come in Gran Bretagna. Le prime opere di Philip King, per esempio, possiedono anch'esse questo aspetto di volume globale e unitario che le dispensa da qualsiasi armatura interna e dirige l'attenzione sul-

⁷ In "Art Journal", XXXV, inverno 1975, p. 127.



137. Beverly Pepper, *Venezia blu*, 1968.
Acciaio levigato, 254 x 139 x 228 cm.

l'elaborazione delle superfici (fig. 139). Il tipo di scultura che Chamberlain e King creavano allora aveva evidentemente preso posto nel territorio estetico che sarebbe presto diventato noto sotto il nome di "minimal art" o minimalismo. E se Judd, uno dei protagonisti e dei portaparola principali del minimalismo, era sensibile all'opera di Chamberlain, è proprio perché trovava in essa la possibilità di rielaborare l'insieme della pratica scultorea. Questa riorganizzazione doveva avere profondi effetti sulla scala, l'installazione e i materiali della scultura, così come sulle sue procedure di esecuzione. Doveva soprattutto modificare l'idea che ci si fa abitualmente del senso della scultura. Ma, prima di esaminare i dati di questo cambiamento, è necessario considerare, a partire da un esempio, l'influenza che Smith continuò a esercitare negli anni '60.



138. John Chamberlain, *Velvet White*, 1962.
Parti di automobile saldate, 200 x 154 x 138 cm. Whitney Museum, New York. Foto Geoffrey Clements.

139. Philip King, *Through*, 1966.
Fibra di vetro, 213 x 274 x 335 cm. Foto Geoffrey Clements.

Alla fine dell'autunno del 1959, David Smith incontrò un giovane scultore inglese la cui opera, almeno superficialmente, sembrava derivare da un'estetica molto lontana dalla sua. Anthony Caro aveva fatto il suo apprendistato come assistente di Henry Moore e, dalla metà degli anni '50, operava nella tradizione figurativa del bronzo elaborata da quest'ultimo. Resta il fatto che, a dispetto della distanza tra la tecnica di Caro e il linguaggio strutturale adottato da Smith per le sue sculture d'acciaio saldato costruite pezzo per pezzo combinando elementi e forme diverse, Caro sembrava in grado di cogliere la proprietà fondamentale dell'opera di Smith – la sua strategia formale della discontinuità. Quando Caro tornò in Gran Bretagna nella primavera del 1960, cominciò a saldare i suoi lavori e tentò di assimilare la lezione formale che aveva tratto dal lavoro di Smith.

Benché un po' rudimentale, la prima scultura che costruì in questo modo capta in maniera sorprendentemente diretta l'essenza formale dell'arte di Smith. Intitolata *Twenty-Four Hours* (fig. 140), è composta di un assemblaggio di piani geometrici semplici, ritagliati in fogli di acciaio e raggruppati in modo da formare un'immagine aggressivamente frontale e unitaria: l'opera possiede insieme una forte presenza fisica e l'immaterialità di un segno. Come in Smith, la semplicità e l'apparente fissità dei

rapporti che intrattengono gli elementi della scultura visti di fronte (fig. 140a) cambiano quando la si considera di lato (fig. 140b). I piani si separano gli uni dagli altri e aprono l'immagine compatta e astratta proposta dalla veduta frontale per integrare pezzi laterali di spazio.

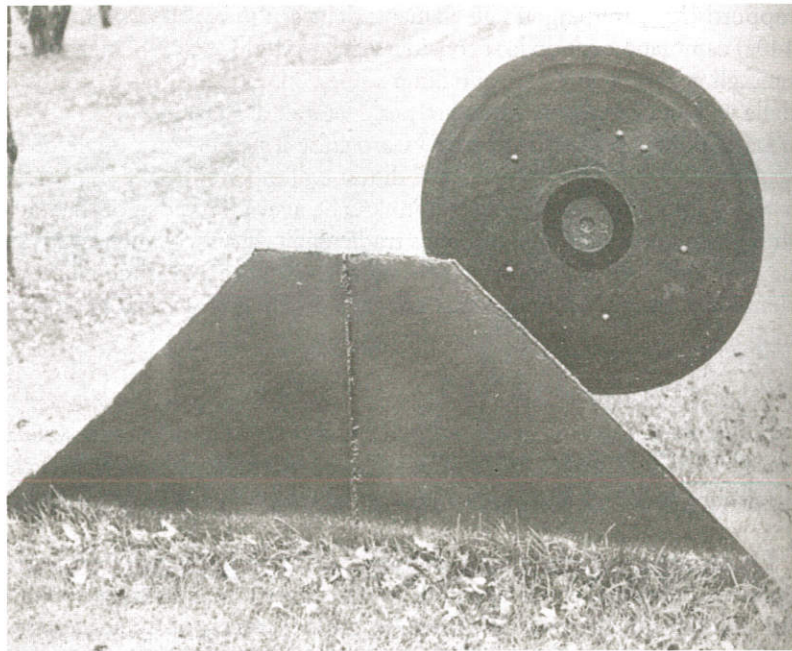
La rapidità e la fermezza con cui Caro colse il significato formale della scultura di Smith sembrano essere dipesi dall'esperienza che il giovane aveva già potuto fare della discontinuità che aveva fino ad allora tentato di esprimere con mezzi plastici più tradizionali. Il critico Michael Fried ha mostrato che Caro tendeva nelle sue prime figure a esprimere l'esperienza del corpo in cui un'azione particolare può obbligarci a percepire in modo disparato le sue diverse parti:

In *Man Taking Off His Shirt*, per esempio (fig. 141), la sproporzione tra la piccolezza della testa e la pesantezza delle braccia è stata manifestamente voluta come un equivalente della concentrazione del personaggio su un gesto in cui le membra fanno tutto il lavoro, mentre la testa si accontenta di stare al suo posto.⁸

Come dire che Caro rende la forma umana non in funzione della sua apparenza esterna, con le sue proporzioni oggettivamente fissate, ma in funzione di ciò che *sente* da dentro, secondo il suo rapporto soggettivamente condizionato. Questo senso soggettivo può essere accostato all'esperienza che si prova quando un arto ferito usurpa tutta la nostra attenzione e annulla il resto del corpo nell'enormità di un dolore che sommerge tutte le altre sensazioni.

Nelle sculture che seguirono *Twenty-Four Hours*, Caro scoprì a poco a poco alcuni punti sui quali la sua sensibilità divergeva da quella di Smith. Cominciò per esempio a pensare che se l'arte di Smith stabiliva o manteneva una distanza forzata tra la scultura e lo spettatore – una distanza il cui *effetto* dipendeva dal rapporto che si istituiva ai nostri occhi tra la scultura e la forma umana (la scultura essendo percepita come un sostituto del corpo) –, egli poteva invece fare a meno di questa presenza totemica. La discontinuità che desiderava assicurare veniva piuttosto da un rapporto con il proprio corpo: si trattava di ricapitolare l'esperienza soggettiva dell'ineguaglianza delle parti del corpo che avevano espresso i suoi bronzi precedenti. In altre parole, invece di dare per acquisita una distanza tra l'io e il mondo, cercava di stabilire una distanza tra i diversi aspetti dell'io stesso. I suoi primi bronzi avevano indicato come si crea, a partire dal corpo impegnato in diverse azioni e sensazioni, un'immagine che esiste in

⁸ Michael Fried, *Anthony Caro*, The Arts Council, Hayward Gallery, Londra 1969, p. 5.

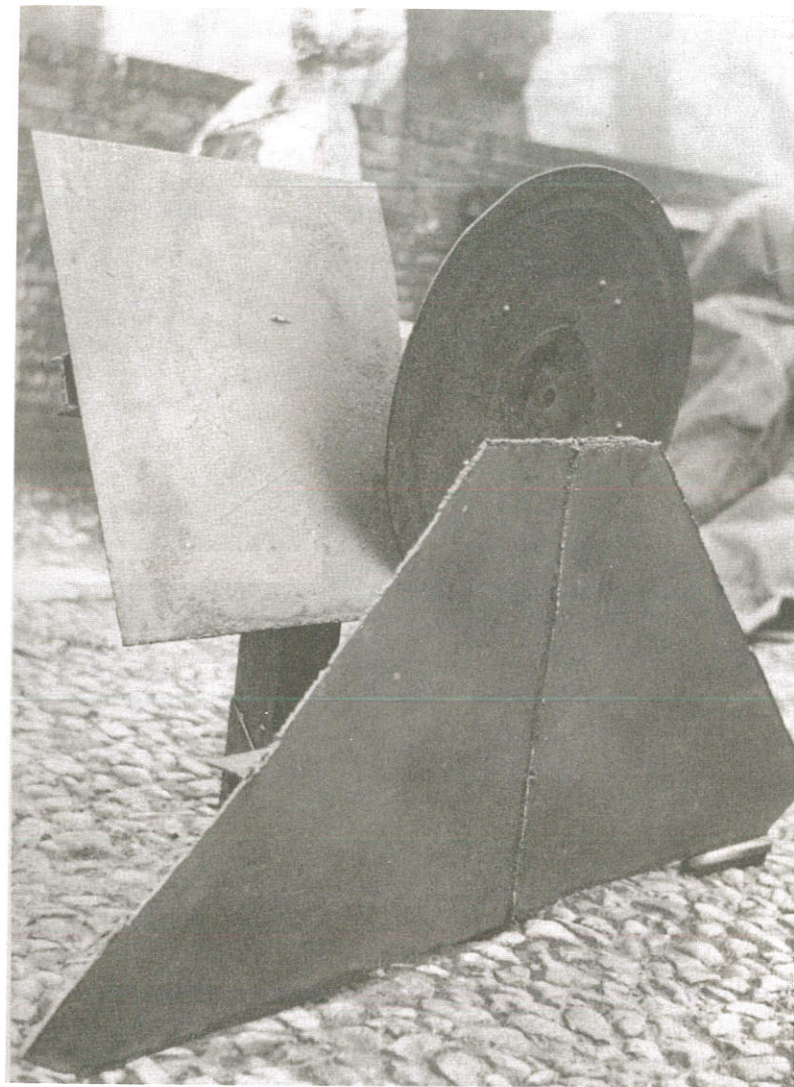


140a e 140b (a destra). Anthony Caro, *Twenty-Four Hours*, 1960.
Acciaio dipinto, 138 x 223 x 89 cm. Foto André Emmerich.

qualche modo accanto alla realtà tangibile di questo corpo oggettivo. «Per esempio», spiegava l'artista, «quando sei sdraiato, ti senti pesante; i piedi ti danno la sensazione di essere piatti e compressi». ⁹ Trasposta sul piano astratto, la questione diventa: come esprimere l'assenza di connessione tra l'immagine vissuta e il suo supporto fattuale o letterale? È precisamente su questo piano più astratto che Caro intraprese a lavorare.

Early One Morning (fig. 142a) è una scultura monumentale che Caro realizzò nel 1962. A parte tre, tutti gli elementi sono percepiti come appartenenti alla struttura materiale dell'opera. Le sue piastre, i pali e le sezioni di tubi si ripartiscono a intervalli relativamente spaziate lungo un elemento orizzontale di più di sei metri, che essi portano circa come le gambe di un tavolo portano il piano. Questa analogia è rafforzata dalle due grandi piastre di acciaio che costituiscono il piano orizzontale più importante dell'opera, supportato anche dai montanti verticali che lo

⁹ Phyllis Tuchman, *An Interview with Anthony Caro*, in "Artforum", X, giugno 1972, p. 56.

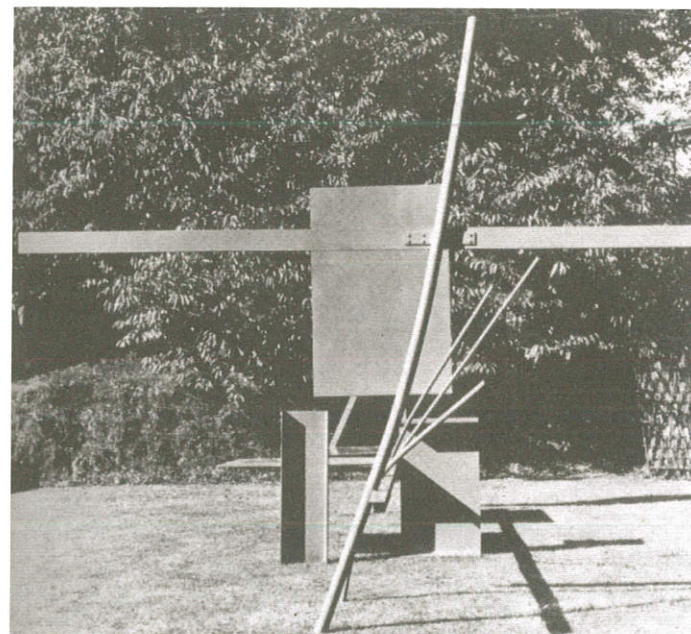
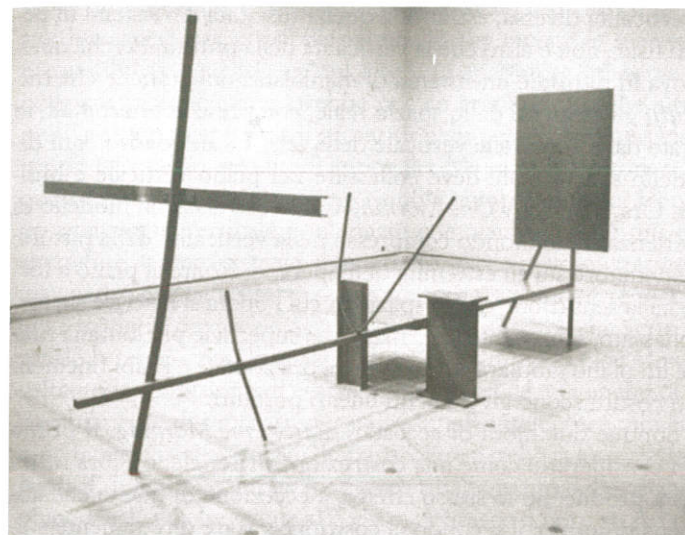




141. Anthony Caro, *Man Taking Off His Shirt*, 1955-56. Bronzo, h. 79 cm.

mantengono a sessanta centimetri dal terreno. Il sistema di fissaggio di queste componenti in acciaio è assicurato da un gioco di bulloni che accentuano l'aspetto materiale e razionale dell'opera. Attraverso l'esperienza di questa struttura capiamo che cosa significhi arrivare alla verticalità e stare in piedi per un oggetto fatto di parti distinte. Ci troviamo di fronte al sistema di montanti e di piastre che caratterizza la maggior parte del nostro ambiente costruito.

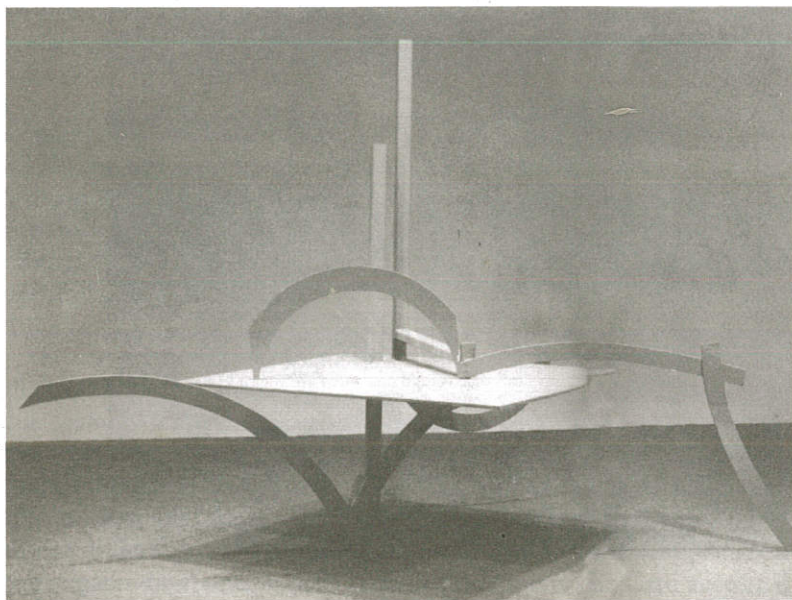
Ma, come ho già detto, tre elementi di *Early One Morning* sono inutili alla sua struttura di oggetto fisico: la grande lastra verticale che riposa su due "gambe" a una delle estremità dell'opera, come una vela tesa; la piastra sopraelevata a forma di antenna che incrocia il supporto verticale all'altra estremità della scultura; i due tubi fini e ritorti che sovrastano il "piano del tavolo" a metà distanza da quelle due estremità, secondo un angolo di circa quarantacinque gradi. È con questi tre elementi, che non partecipano direttamente della tettonica dell'opera, che Caro accosta il problema della verticalità – ma lo fa secondo un modo molto diverso da quello che impone la realtà dei montanti e delle piastre.



142a e 142b. Anthony Caro, *Early One Morning*, 1962. Alluminio e acciaio dipinto, 290 x 620 x 330 cm. Tate Gallery, Londra.

Questa verticalità diversa, estranea a quella suscitata dai sistemi di pesi e supporti fisici, non è altro che la verticalità della pittura. Perché quello che si trova in pittura è un sistema di manifestazioni grafiche che trasformano *tutti* gli elementi dello spazio reale, comprese le orizzontali, in forme portate dalla superficie verticale della tela. In un quadro ogni dimensione dello spazio reale deve collassare nel piano verticale e bidimensionale. Ora, con *Early One Morning* Caro costruisce un modello di questa esperienza di un mondo compresso nella verticalità della pittura: quando lo spettatore sta all'estremità dell'opera, di fronte al piano a forma di vela, ha la sensazione che lo spazio in cui l'opera si iscrive sia fortemente collassato, schiacciato (fig. 142b). La superficie più lontana funziona come un piano tabulare su cui la linea orizzontale e i tubi finemente proiettati costituiscono gli elementi lineari portanti.

Ci sono dunque due modi di accostare *Early One Morning*. Il primo consiste nel considerarlo come una costruzione materiale, e allora tutti i punti di vista producono lo stesso effetto, a eccezione di quello che abbiamo appena descritto; il secondo ci costringe a stare direttamente sull'asse principale dell'opera e a prenderla come un quadro. La riuscita di



143. Anthony Caro, *Trefoil*, 1968.
Acciaio dipinto, 211 x 254 x 165 cm.

Early One Morning è dovuta non soltanto al fatto che l'opera offre queste due esperienze possibili, ma anche che mostra la loro reciproca incompatibilità. Quando è "sul lato", lo spettatore immerge lo sguardo nella costruzione come farebbe per un tavolo o qualche altra specie di mobile. La percepisce in termini di volume perché condivide lo stesso spazio e lo stesso terreno di appoggio. Ma se lo spettatore è "di fronte", questo rapporto con il terreno cambia completamente. L'opera diventa un montaggio verticale e lo spazio che occupa non è più quello dello spettatore. Come esiste un abisso tra lo spazio dello spettatore e quello di un quadro che egli osserva – una frattura tra il suo terreno, che constata guardando ai propri piedi, e il luogo del quadro, che vede soltanto alzando la testa –, così lo spazio fatto pittura di *Early One Morning* non dà soltanto la sensazione di essere bidimensionale, ma anche di essere irrevocabilmente distante. In questa veduta frontale, i tre tubi sottili diventano fattori visivi essenziali, in particolare perché la loro configurazione a ventaglio sembra completare questo ribaltamento delle orizzontali su un piano verticale che, come si è visto, definisce il fatto stesso di realizzare un quadro.

Questa traslazione delle componenti lineari deriva logicamente dal significato dell'opera, in cui l'accento è posto, sulla reciproca incompatibilità dei due stati di una costruzione scultorea. Nella fattispecie l'organizzazione pittorica è incompatibile con un'esperienza della massa tridimensionale. Preciso "nella fattispecie" perché tale incompatibilità non regge tutte le forme di scultura. Nel rilievo, per esempio, le due esperienze nascono l'una dall'altra. Le forme poco profonde che si organizzano sulla superficie della pietra prendono "corpo", o massa, in quanto espressioni del blocco massiccio da cui si staccano solo parzialmente. Come scrive Adrian Stokes in *Stones of Rimini*:

La forma intagliata, per quanto astratta sia, è vista come essenzialmente appartenente a una sostanza particolare [...]. Una figura incisa nella pietra è ben incisa quando si sente che non è la figura, ma la pietra, con l'intermediario della figura, a essere venuta alla luce.¹⁰

L'esperienza fisica della sua sostanza e l'intelligenza espressa nel suo disegno o nella sua composizione sono dunque due aspetti di un *unico e medesimo* sguardo sull'opera. Ma questo effetto proprio del rilievo si basa sulla rappresentazione e sull'illusione. Ora, *Early One Morning* di-

¹⁰ Adrian Stokes, *Stones of Rimini* [1935], in Lawrence Gowing (a c. di), *The Critical Writings of Adrian Stokes*, vol. I, Thames & Hudson, Londra 1978.

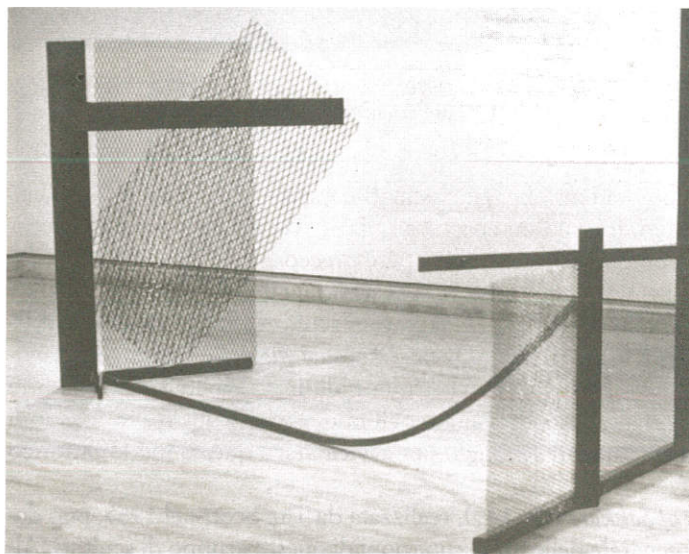
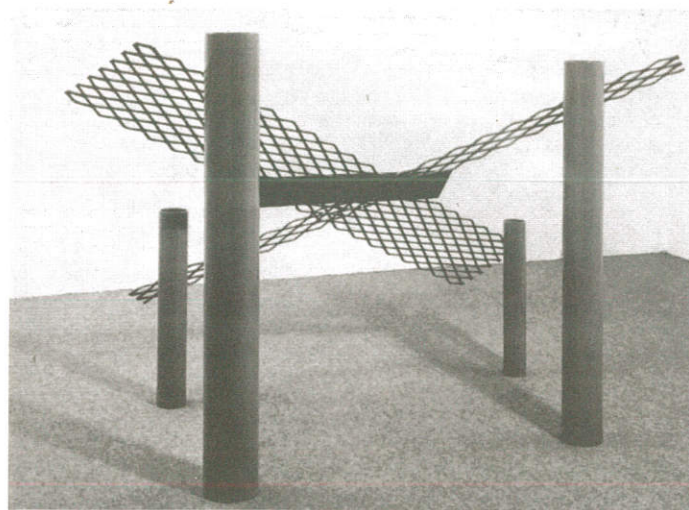
strugge precisamente questo tipo di illusione: l'asse che mette più chiaramente in evidenza le proprietà fisiche dell'opera taglia ad angolo retto quello che ne stabilisce il significato in quanto immagine. Il passaggio dall'orizzontale alla verticale si traduce in un cambiamento di stato, o d'essere.

L'uso che Caro fa del colore in quest'opera accentua ancora di più la differenza. Ricoprendo la superficie di pittura rosso vivo, rafforza la coerenza materiale della scultura come oggetto fisico: il colore conferisce unità agli elementi un po' dispersi mostrando che fanno tutti parte di una stessa *cosa*. Ma allo stesso tempo questo colore favorisce ciò che nell'opera funziona come immagine. Perché dota il punto di vista pittorico (lo spazio compresso) di un tipo di coerenza diverso da quello che offre un oggetto materiale in generale, preso come un tutto: la coerenza di una configurazione i cui elementi distinti sono giustapposti, strettamente interconnessi su una superficie piana al fine di produrre del senso.

Red Splash (fig. 144), del 1966, fa parte del numero delle sculture ulteriori di Caro in cui questo utilizzo del colore produce il maggiore effetto. La brillantezza della superficie dipinta si associa a una struttura in prospettiva rovesciata che serve a separare ciò che nell'opera appartiene all'immagine e ciò che deriva dalle sue componenti materiali.

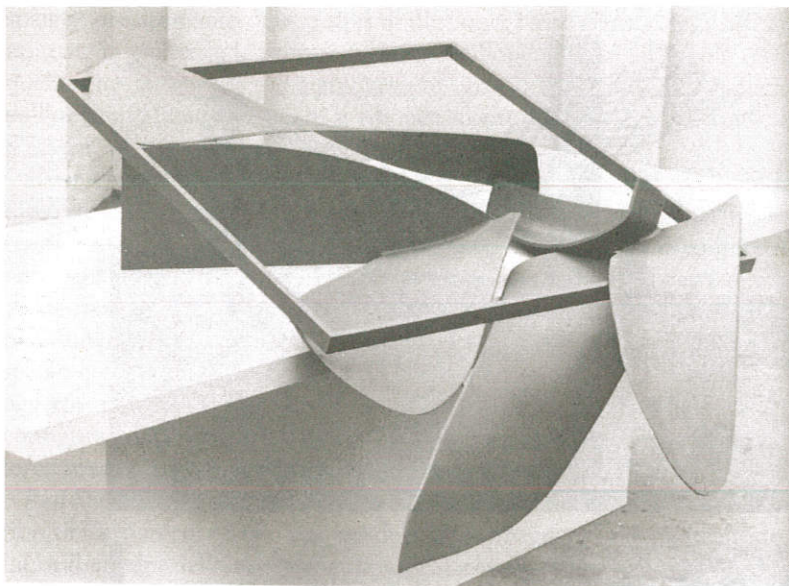
Alla fine degli anni '60 Caro cominciò a piegare sempre più radicalmente la sostanza materiale della sua opera verso una sorta di pittorialismo. In *Carriage* (fig. 145), per esempio, il lungo tubo dolcemente incurvato che collega i due piani separati funziona esplicitamente come un tratto, una linea disegnata; allo stesso modo i rettangoli grigliati che ne costituiscono le due metà piane si danno come tratteggi incrociati o ombreggiature e suggeriscono irresistibilmente la presenza di un'invisibile superficie di iscrizione pittorica a cui potrebbero aderire, ricordando così un dispositivo analogo a quello del *Violino* di Picasso del 1915.

Questa esigenza di un piano bidimensionale su cui stabilizzare l'immagine della scultura appare sotto una forma ancora più materiale nelle "sculture tavolo" che Caro realizzò nel 1967. Gli elementi dell'opera, curvati, sono installati sul piano di un tavolo (fig. 146) in modo che si estendano oltre il bordo e sembrino cadere di sotto, come fossero organizzate intorno a qualcosa come una linea di orizzonte. Il bordo del tavolo forma così un asse frontale e rigido a partire dal quale l'immagine si distribuisce e, dal momento che questa frontalità contiene in sé una linea mediana orizzontale, non può non evocare la composizione caratteristica dei paesaggi e delle nature morte in pittura. Ora, in questa sorta di pittorialismo la connessione tra l'opera e lo spazio del corpo dello spettatore, e la tensione che ne risulta, comincia a scomparire dall'opera stessa. Di-



144. Anthony Caro, *Red Splash*, 1966.
Acciaio dipinto, 115 x 175 x 100 cm. Foto Geoffrey Clements.

145. Anthony Caro, *Carriage*, 1966.
Acciaio dipinto, 135 x 200 x 396 cm.

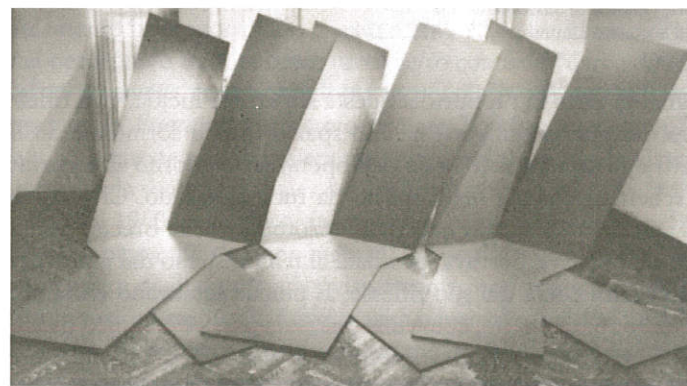
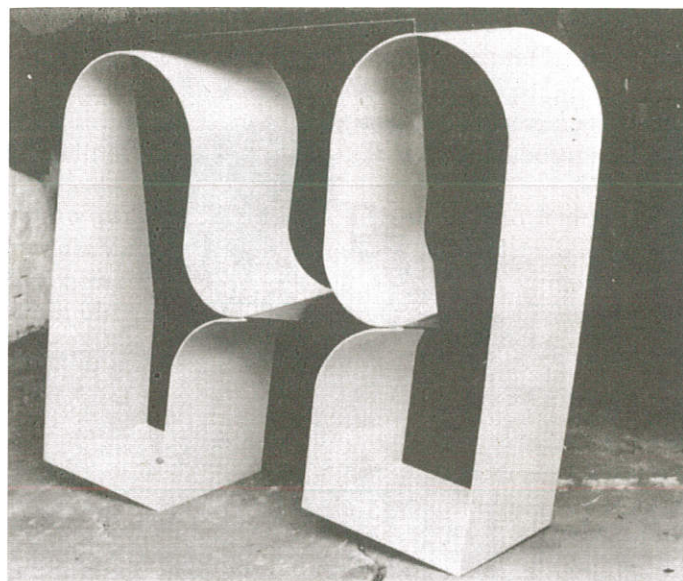


146. Anthony Caro, *Table Piece XCVII*, 1970.
Acciaio dipinto, 63 x 134 x 112 cm. André Emmerich Gallery, New York.
Foto Guy Martin.

minuendo questa tensione, gli elementi corsivi – tubi ricurvi, sottili lingue di metallo, piccole superfici a griglia – rivestono un carattere decorativo che non possedevano nelle opere precedenti.

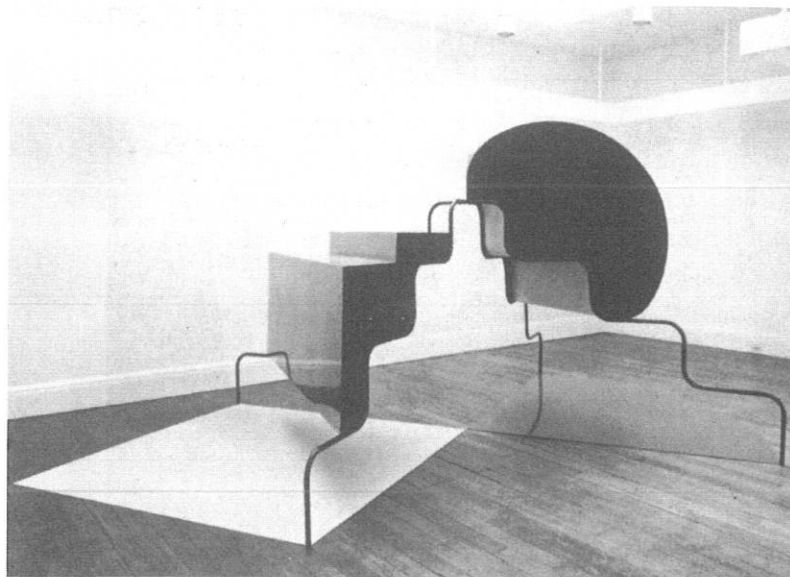
Questo pittorialismo decorativo costituiva un rischio e questo rischio è stato corso dalla generazione dei giovani scultori inglesi Tim Scott, Michael Bolus, William Tucker, David Annesley (fig. 147), che hanno lavorato dopo Caro alla scultura costruita e dipinta. Philip King, da parte sua, si è progressivamente liberato dell'interesse che nutriva per i grandi volumi inerti (come in *Through*) per avvicinarsi a questo modo pittorico (fig. 148).

Quantic of Sakkara (fig. 149), realizzata da Tim Scott nel 1965, può dare un'idea generale delle preoccupazioni di questo gruppo di scultori. Alta più di due metri e larga più di cinque (a terra), quest'opera oppone costantemente l'enorme quantità di spazio che mobilita e il pittorialismo insistente che suscitano i rapporti tra le sue parti. Elevata su un piano quadrilobato, la sua struttura a zigurrat è disturbata da un insieme di tratti illusionisti integrati alle forme che dispiega. Al centro dell'opera, per esempio, il bordo piatto di un elemento pieno che corona l'insieme possiede la rifinitura di uno specchio. Un altro piano dal bordo rettilineo, di-



147. David Annesley, *Lonely Avenue*, ed. 1973.
128 x 147 cm. The Waddington Galleries, Londra.

148. Philip King, *Slant*, 1965.
Armorite, 213 x 457 x 190 cm. Richard Feigen Gallery, New York.
Foto Geoffrey Clements.



149. Tim Scott, *Quantic of Sakkara*, 1965.
Legno, tubo d'acciaio e alluminio, 213 x 457 x 274.

sposto ad angolo retto in rapporto a questa superficie lucida, vi si riflette e sembra dunque prolungarsi in uno spazio fittizio sormontando il vuoto aperto dall'armatura centrale dell'opera, un contorno di zigurrat disegnato schematicamente nello spazio da tubi di acciaio. Ci si trova condotti a percepire lo spazio negativo e profondo della breccia vuota come una forma piana e positiva, profilata al tempo stesso dal piano nero con bordo rettilineo e dal suo riflesso. E poiché sembrano entrambi passare *dietro* lo spazio vuoto, come una palizzata passa e continua dietro un albero situato davanti a essa, si percepisce lo spazio in questione come una forma opaca che ci impedisce di vedere il piano nella sua continuità.

L'estetica dell'ambiguità visiva qui perseguita è strettamente legata alle strategie del *collage* cubista in cui un piano sembra perdere l'equilibrio a seconda che lo spettatore opti per l'una o per l'altra delle letture o interpretazioni possibili della sua posizione. L'opera di Scott mantiene questa apertura apparentemente indefinita dell'interpretazione per cui non si sa mai quale piano si situi dietro o davanti l'altro, quale parte dell'opera debba essere letta in un contesto di verticalità e quale in riferimento all'orizzontalità del suolo, che cosa sia "sfondo" neutrale e che cosa forma positiva. Scott vi giunge utilizzando l'effetto di specchio che porta agli accavallamenti che abbiamo appena descritto e alla trasmutazione dei

piani orizzontali in portatori illusionistici di forme verticali. L'uso del colore, che trasforma gli elementi strutturali in profili piatti di forme messe in rapporto di composizione, è un altro mezzo per produrre tale ambivalenza. In una parola, queste metamorfosi permettono di tradurre le masse fisiche in superfici pittoriche e le armature tubolari in una rete di linee disegnate.

Nato sul tracciato principale della via di Caro, il pittorialismo di Scott conduce lo spettatore a distinguere tra la sua lettura dei rapporti interni dell'opera e l'esperienza che egli fa della sua struttura e della sua esistenza materiale. Se è vero che questo divario trova il suo punto di partenza nell'arte di Caro per i motivi già indicati – ovvero la sensazione di una discontinuità tra l'esperienza soggettiva del corpo e la relativa permanenza della sua apparenza esterna –, esso prosegue tuttavia su basi piuttosto diverse nella scultura di Scott, Tucker, Bolus, Annesley – e di King dopo il 1965. Pittorializzando la scultura, questi artisti più giovani tentavano di far emergere una distinzione più generale: volevano porre la differenza tra oggetto comune e oggetto scultoreo. Prima degli anni '60 distinguere queste due categorie di oggetti non aveva semplicemente mai posto problemi. Il materiale della scultura, il suo modo di trasformazione, il suo isolamento in rapporto allo spazio comune le garantivano di non essere mai percepita o trattata come un oggetto comune. Marcel Duchamp, fin dal 1917, aveva certo introdotto la possibilità di una tale confusione esponendo *Fontana*, l'orinatoio firmato R. Mutt, ma per più di quarant'anni questa possibilità era rimasta inesplorata, germe di un'idea che attendeva la sua stagione per dar frutti.

Verso il 1960, per diverse ragioni che i capitoli seguenti analizzeranno, quel cambiamento di clima maturò. Gli scultori arrivarono a presentare come opere degli oggetti che, visivamente, non erano stati modificati da nessun procedimento di trasformazione formale. Nel 1965, Richard Wollheim, per caratterizzare un'opera come lavoro di *minimal art*, diceva di questi oggetti che «possiedono un contenuto di arte minimale: o sono a un grado estremo indifferenziati al loro interno e rivelano di conseguenza un contenuto molto ridotto (qualunque ne sia la natura), oppure la differenziazione che espongono, che può in qualche caso essere molto considerevole, non proviene dall'artista ma da fonti non artistiche, come la natura o l'industria».¹¹

Gli scultori che ebbero la sensazione di inserirsi in questa categoria teorica di *minimal art* proposta da Wollheim erano Donald Judd, Robert

¹¹ Richard Wollheim, *Minimal Art*, in "Arts Magazine", gennaio 1965; ripreso in Gregory Battcock (a. c. di), *Minimal Art*, Dutton, New York 1968, p. 387.

Morris, Dan Flavin, Carl Andre e Tony Smith. Non soltanto le loro opere si segnalano per un'assenza di differenziazione, ma gli elementi costitutivi degli oggetti che realizzavano provenivano da un inventario di cose molto comuni: pannelli di compensato, tubi fluorescenti, mattoni refrattari, corde e feltri industriali. Nel loro rifiuto apparentemente ostinato di trasformare il banale, gli scultori minimalisti produssero un'arte che sembrava aspirare alla condizione di non-arte, che demoliva tutte le distinzioni che si erano potute stabilire tra il mondo dell'arte e il mondo degli oggetti quotidiani. Ciò che le loro opere sembravano condividere con questi oggetti era una proprietà fondamentale che andava ben al di là della mera banalità dei materiali impiegati. Questa proprietà, si potrebbe chiamarla l'esistenza inerte, contingente, inarticolata dell'oggetto, il modo in cui quest'ultimo si perpetua nello spazio e nel tempo per il semplice fatto dei suoi usi ripetuti. Così si può dire di una sedia o di un tavolo che, al di là di ciò che si conosce della sua funzione, non vi è nessun "significato da cercarvi". Nell'esperienza culturale di un adulto non c'è nessun momento in cui la comprensione si applichi a oggetti di questo genere. Essi semplicemente esistono nel tempo di chi li usa; il loro essere consiste nell'apertura temporale indefinita del loro utilizzo; partecipano del flusso continuo della durata.

Data l'assenza apparente di articolazione in un cubo di compensato di Robert Morris o in un insieme di tubi fluorescenti installato da Dan Flavin, si può estendere la descrizione della sedia o del tavolo a questi oggetti scultorei e si dirà che l'esperienza che se ne fa ha a che vedere con gli incontri ripetuti, ma che nessuno in particolare rivela elementi nuovi o significativamente diversi. Per queste opere come per gli oggetti comuni non esiste nessun singolo momento che eclissi tutti gli altri e permetta di "comprenderli".

Una scultura come quella di Caro è una critica implicita dello statuto dell'oggetto che caratterizza le opere dell'arte minimalista. Questa critica postula che esista un'essenziale differenza di natura tra l'arte e gli oggetti, una differenza che il lavoro di ogni scultore avrebbe precisamente come scopo di preservare.¹² Questa differenza si basa sulla questione della durata – durata che si tratta, per un Caro, di escludere. Di fronte a un'opera d'arte ci sarebbe, secondo lui, un momento di comprensione, il sorgere di un istante di chiarezza in cui si coglierebbero tutte le interazioni dell'opera, in cui gli elementi e il loro senso farebbero corpo. È questo

¹² Questo argomento è stato pienamente sviluppato da Michael Fried, *Art and Objecthood*, in "Artforum", V, estate 1967, pp. 12-23; ripreso in G. Battcock (a. c. di), *Minimal Art*, cit.

imperativo dell'istante a porre gli oggetti d'arte fuori dal mondo della durata, in questa condizione «che consiste nell'esistere all'interno di un presente continuo e perpetuo se non anche di generarlo o costituirlo».¹³

Se esiste una forma d'arte che può servire da modello a questa *presenza* essa è la pittura: la bidimensionalità del quadro rende i suoi contenuti costantemente accessibili allo spettatore, con un'immediatezza e una completezza che nessun'arte tridimensionale possiederà mai. In fondo è per questa ragione che Caro e gli scultori che l'hanno seguito hanno difeso un pittorialismo che ha preso sempre più importanza nelle loro opere. Sembrano aver pensato che soltanto delle forme altamente modulate e il tipo di struttura traforata che crea un'immagine bidimensionale permettessero loro di elaborare una scultura che fosse più di un "semplice" oggetto – cioè che fosse formata e come immersa nel senso.

¹³ Ivi, p. 22.