

HAL FOSTER
ROSALIND KRAUSS
YVE-ALAIN BOIS
BENJAMIN H. D. BUCHLOH
DAVID JOSELIT

ARTE DAL 1900

MODERNISMO • ANTIMODERNISMO • POSTMODERNISMO

Edizione italiana a cura di Elio Grazioli

Seconda edizione aggiornata
con 744 illustrazioni, 510 a colori

ZANICHELLI

2 La storia sociale dell'arte: modelli e concetti

Le recenti storie dell'arte, in particolare degli storici americani e inglesi a partire dagli anni Settanta, si rifanno a modelli critici distinti (per esempio formalismo, semiotica strutturalista, psicanalisi, storia sociale dell'arte, femminismo) assorbiti e integrati in modi vari. Questa situazione rende talvolta difficile, se non inutile, insistere su una coerenza metodologica. La complessità dei vari intrecci individuali e delle loro forme integrate indica prima di tutto la natura problematica di ogni pretesa che un singolo particolare modello venga accettato come unico valido o dominante nei processi interpretativi di storia dell'arte. Anche il nostro tentativo di integrare un'ampia varietà di posizioni metodologiche annulla il precedente rigore teorico che aveva garantito un certo grado di precisione nel processo di analisi e di interpretazione storica. Quella precisione ora sembra persa in una sempre più complessa trama di eclettismo metodologico.

Le origini delle metodologie

Tutti i modelli erano stati inizialmente formulati come tentativi di andare oltre i precedenti approcci (soggettivi) umanisti alla critica e all'interpretazione. Erano motivati dal desiderio di porre lo studio di tutti i tipi di produzione culturale (come letteratura o arti visive) su una base di metodo e di visione solidamente scientifica, invece che lasciare che la critica dipendesse dai vari approcci più o meno soggettivi della fine del XIX secolo, come i metodi biografici, psicologici o storicisti.

- ▲ Proprio come i primi formalisti russi fecero della struttura linguistica di Ferdinand de Saussure la matrice dei loro sforzi per comprendere la formazione e le funzioni della rappresentazione culturale, così gli storici che tentarono di interpretare opere d'arte in chiave psicanalitica cercarono di trovare una mappa della formazione del soggetto artistico nei testi di Sigmund Freud.
- Difensori di entrambi i modelli sostennero che potevano garantire una comprensione verificabile dei processi di produzione e ricezione estetica, e promisero di ancorare saldamente il "significato" dell'opera d'arte alle operazioni convenzionali del linguaggio e/o al sistema dell'inconscio, sostenendo che il significato estetico o poetico opera in modo analogo alle altre convenzioni linguistiche e strutture narrative (per esempio il racconto popolare, la fiaba) o,

nei termini dell'inconscio, come nelle teorie di Freud e Jung, in modo analogo al lapsus e al sogno, al sintomo e al trauma.

La storia sociale dell'arte, fin dall'inizio nel primo decennio del XX secolo, aveva la stessa ambizione di rendere più rigorose e verificabili l'analisi e l'interpretazione dell'opera d'arte. Ancora più importante, i primi storici sociali dell'arte (studiosi marxisti come l'anglo-tedesco Francis Klingender [1907-55] e l'anglo-ungherese Frederick Antal [1887-1954]) cercarono di porre la rappresentazione culturale all'interno delle strutture di comunicazione della società, prima di tutto nel campo della produzione ideologica al sorgere del capitalismo industriale. Del resto, ispiratrice filosofica della storia sociale dell'arte era la scientificità del Marxismo stesso, una filosofia che aveva preteso fin dall'inizio non solo di analizzare e interpretare i rapporti economici, sociali e ideologici, ma anche di fare della scrittura della storia – della sua storicità – un contributo al più ampio progetto di cambiamento sociale e politico.

Questo progetto critico e analitico di storia sociale dell'arte produsse un certo numero di concetti chiave che discuterò più avanti: vorrei anche cercare di dare le loro definizioni originali e i cambiamenti seguenti che subirono, per riconoscere la sempre maggiore complessità della terminologia, che risulta in parte dalla crescente differenziazione dei concetti filosofici del pensiero marxista. Allo stesso tempo, diventerà evidente che alcuni di questi concetti chiave sono presentati non perché furono importanti nei primi anni del XX secolo, ma per la loro obsolescenza nel presente e nel passato recente. Questo perché l'efficacia metodologica di alcuni modelli di analisi è stata altrettanto sovradeterminata di quella degli altri modelli metodologici che hanno temporaneamente dominato l'interpretazione e la scrittura della storia dell'arte in diversi momenti del XX secolo.

Autonomia

- ▲ Il filosofo e sociologo tedesco Jürgen Habermas (nato nel 1929) ha definito la formazione della sfera pubblica borghese in generale e lo sviluppo delle pratiche culturali in questa sfera come dei processi sociali di differenziazione soggettiva che portano alla costruzione storica dell'individualità borghese. Questi processi garantiscono l'identità individuale e lo statuto storico di soggetto autodetermi-

▲ Introduzione 3, 1915 • Introduzione 1

▲ 1588

teorie di Freud e Jung, in
tomo e al trauma.

io nel primo decennio del
li rendere più rigorose e
dell'opera d'arte. Ancora
ell'arte (studiosi marxisti
der [1907-55] e l'anglo-
]) cercarono di porre la
elle strutture di comuni-
campo della produzione
ustriale. Del resto, ispira-
rte era la scientificità del
va preteso fin dall'inizio
porti economici, sociali e
tra della storia – della sua
progetto di cambiamento

storia sociale dell'arte pro-
e che discuterò più avanti:
iniziazioni originali e i cam-
onoscere la sempre mag-
che risulta in parte dalla
ti filosofici del pensiero



nato e autoregolato. Una delle condizioni necessarie dell'identità borghese fu la capacità del soggetto di pensare l'autonomia estetica, di provare un piacere senza interesse.

Questo concetto di autonomia estetica fu tanto intrinseco alla differenziazione della soggettività borghese quanto lo fu alla differenziazione della produzione culturale secondo le sue caratteristiche tecniche e procedurali, portando alla fine all'ortodossia modernista della specificità mediale. Inevitabilmente l'autonomia servì perciò da concetto fondativo durante il primo decennio del modernismo europeo. Dal programma di Théophile Gautier dell'*art pour l'art* e dalla concezione della pittura di Édouard Manet come progetto di autoreferenzialità percettiva, l'estetica dell'autonomia culmina nella poetica di Stéphane Mallarmé negli anni Ottanta del XIX secolo. Concependo l'opera d'arte come una pura esperienza autosufficiente e autoreferenziale – definita da Walter

- ▲ Benjamin come una teologia dell'arte –, l'estetismo produsse nel pensiero formalista dell'inizio del XX secolo concezioni simili che sarebbero più tardi diventate la doxa dell'autoreferenzialità pittorica dei critici e storici formalisti. Queste andavano dalle interpretazioni dell'Impressionismo di Roger Fry – in particolare dell'opera di Cézanne – alle teorie neokantiane del Cubismo analitico di Daniel-
- Henry Kahnweiler, all'opera di Clement Greenberg (1909-94) nel dopoguerra. Ogni tentativo di trasformare l'autonomia in una condizione transstorica, se non addirittura ontologica, dell'esperienza estetica è tuttavia profondamente problematico. Diventa infatti evidente a un'analisi più ravvicinata che la formazione del concetto stesso di autonomia estetica era lungi dall'essere autonoma. Prima di tutto infatti l'estetica dell'autonomia è stata determinata dal contesto filosofico dell'Illuminismo (il concetto di disinteresse di Immanuel Kant [1724-1804]), mentre contemporaneamente operava in opposizione alla rigida strumentalizzazione dell'esperienza che emergeva dalla nascita della classe mercantile capitalista.

Nel campo della rappresentazione culturale, il culto dell'autonomia liberò le pratiche linguistiche e artistiche dal pensiero mitico e religioso tanto quanto le emancipò dalla necessità di



2 • El Lissickij e Sergej Senkin, *Il compito della stampa è l'educazione delle masse*, 1928

Fregio fotografico per l'esposizione internazionale Pressa, Colonia

Come Heartfield, El Lissickij trasformò l'orridità del collage e del fotomontaggio secondo le necessità di una nuova collettività industrializzata. Soprattutto nel nuovo tipo di progettazione dell'allestimento, che sviluppò negli anni Venti in opere come il padiglione sovietico per l'esposizione internazionale Pressa, diventò evidente che Lissickij era uno dei primi (e pochi) artisti degli anni Venti e Trenta a comprendere che gli spazi d'architettura pubblica (e di ricezione collettiva simultanea) e lo spazio di pubblica informazione erano collassati in nuovi spazi della storia della cultura di massa. Perciò Lissickij, esemplare "artista-produttore", come Walter Benjamin definì il nuovo ruolo sociale dell'artista, pose la sua pratica all'interno degli stessi parametri e modi di produzione di una nascente storia pubblica proletaria.

Lo studio della fase critica dell'estetica dell'autonomia del XIX secolo, da Manet a Mallarmé, riconoscerebbe che questo paradosso è la struttura formativa reale stessa del loro genio pittorico e poetico. Entrambi definiscono la rappresentazione modernista come forma avanzata di critica autoreferenziale e definiscono il loro artificio ermetico assimilandolo e opponendolo alle forme emergenti di rappresentazione strumentalizzata di cultura di massa. Tipicamente, il concetto di autonomia fu formato sia dalla logica strumentale della razionalità borghese sia in opposizione ad essa, imponendo rigidamente le esigenze di quella razionalità nella sfera della produzione culturale attraverso il suo impegno di critica empirica. In questo modo un'estetica dell'autonomia contribuì a una delle trasformazioni più importanti dell'esperienza dell'opera d'arte, iniziando lo spostamento che Benjamin nei suoi saggi degli anni Trenta chiamò la transizione storica dal valore culturale al valore espositivo. Questi saggi sono universalmente considerati testi fondativi della teoria estetica della storia sociale dell'arte.



Il concetto di autonomia servì anche a idealizzare la nuova forma di distribuzione dell'opera d'arte, ora che era diventata una merce liberamente distribuita nel mercato borghese degli oggetti e dei beni di lusso. Così l'estetica dell'autonomia fu tanto generata dalla logica capitalista della produzione di merci quanto pretese di opporvisi. Infatti il teorico marxista Theodor W. Adorno (1903-69) sostenne ancora alla fine degli anni Sessanta che l'indipendenza artistica e l'autonomia estetica potevano, paradossalmente, essere garantite solo nella struttura di merce dell'opera d'arte.

Anliestetica

Peter Bürger (nato nel 1936) ha sostenuto nel suo importante, benché problematico, saggio *Teoria dell'avanguardia* (1974), che il nuovo insieme di pratiche antiestetiche sorse nel 1913 come contestazione dell'estetica dell'autonomia. Secondo Bürger le avanguardie storiche dopo il Cubismo tentarono tutte di "integrare arte e vita" e di sfidare l'"istituzione autonoma dell'arte".

▲ Bürger vede questo progetto antiestetico come centro delle rivolte di Dadaismo, Costruttivismo russo e Surrealismo francese. Tuttavia, piuttosto che focalizzarsi su un'integrazione nebulosa di arte e vita (integrazione mai sufficientemente definita in nessun momento della storia) o su un ulteriore dibattito astratto sulla natura dell'istituzione dell'arte, sembra più produttivo concentrarsi qui sulle strategie che questi stessi avanguardisti hanno diffuso: in particolare le strategie di introdurre fondamentali cambiamenti nella concezione del pubblico e della rappresentanza, di rovesciare la gerarchia borghese di valore di scambio e valore d'uso estetico, e, cosa forse ancora più importante, di pensare le pratiche culturali in funzione di un'emergente sfera pubblica internazionale proletaria all'interno delle nazioni industriali avanzate.

Un simile approccio non solo ci permette di differenziare più adeguatamente questi progetti d'avanguardia, ma ci aiuta anche a comprendere che il sorgere di un'estetica della riproduzione

▲ l'opera di John Heartfield (4)) definisce le sue pratiche artistiche come temporalmente e geograficamente specifiche (invece che transstoriche), partecipative (invece che emanazione unica di una forma eccezionale di conoscenza). L'antiestetica opera inoltre come

- estetica utilitaria (per esempio nell'opera dei produttivisti sovietici [2]), ponendo l'opera d'arte in un contesto sociale dove assume una varietà di funzioni produttive, come di informazione ed educazione o di istruzione politica, servendo i bisogni di un'autocostituzione culturale per il pubblico emergente del proletariato industriale, che era stato precedentemente escluso dalla rappresentazione culturale sia al livello della produzione che a quello della ricezione.

Classe, rappresentanza e attivismo

Le premesse centrali della teoria politica marxista sono state i concetti di classe e di coscienza di classe, fattori determinanti che guidano i processi storici. Le classi servirono in diversi momenti della storia come agenti di cambiamento storico, sociale e politico (per esempio l'aristocrazia, la borghesia, il proletariato e la classe più potente del XX secolo, la *petite bourgeoisie*, paradossalmente la più dimenticata dai testi classici marxisti). È stata un'idea di Marx che la classe fosse definita da un'unica condizione cruciale: la situazione del soggetto in rapporto ai mezzi di produzione.

Così l'accesso privilegiato, o meglio il possesso e controllo dei mezzi di produzione fu la condizione costitutiva dell'identità di classe borghese alla fine del XVIII secolo e per tutto il XIX. Per contrasto, durante lo stesso periodo, le condizioni di proletarianizzazione identificano quei soggetti che rimarranno per sempre economicamente, legalmente e socialmente esclusi dall'accesso ai mezzi di produzione (che comprendono naturalmente anche gli strumenti di educazione e l'acquisizione di abilità professionali avanzate).

Le questioni riguardanti il concetto di classe sono centrali per la storia sociale dell'arte, a partire dall'identità di classe dell'artista fino alla domanda se la solidarietà di classe o l'identificazione artistica con le lotte delle classi oppresse e sfruttate della modernità possa realmente fare da supporto politico dei movimenti rivoluzio-



3 • Tina Modotti, *Manifestazione di lavoratori*,
Messico, 1° maggio, 1929
Stampa al platino, 20,5 x 18 cm

L'opera dell'italo-americana Modotti in Messico evidenzia l'universalità dell'impegno politico e sociale tra gli artisti radicali degli anni Venti e Trenta. Abbandonando il suo apprendistato di fotografia "diretta" modernista sul modello di Edward Weston, in Messico Modotti ricreò il proprio lavoro per fare della fotografia un'arma di lotta politica del contadino e della classe lavoratrice messicani contro gli eterni abusi e inganni dell'oligarchia che governa il paese. Estendendo la tradizione del *Taller Grafico Popular* per incitare ora quella classe con i mezzi della rappresentazione fotografica, Modotti comprende tuttavia la necessità di fare dello sviluppo specifico locale e irregolare delle forme di comprensione e di cultura artistica le basi del proprio lavoro. Per questo non adottò mai le forme apparentemente più avanzate del fotomontaggio politico, ma rimase nei limiti della figurazione realista necessari ai messaggi politici nel contesto geopolitico in cui si trovava. Allo stesso tempo, come indica l'immagine *Manifestazione di lavoratori*, fu ben lontana dal cadere nei realismi conciliatori e compensatori della fotografia "diretta" o della Nuova oggettività. Quella che sarebbe stata una pura griglia modernista di manufatti industriali riciclati serialmente nell'opera dei suoi conspessivi storici (come Alfred Renger-Patzsch) diventò uno dei più convincenti tentativi fotografici degli anni Venti e Trenta di rappresentare la presenza sociale e l'attivismo politico delle masse lavoratrici e contadine come reali produttori delle risorse economiche di un paese.

simo politico sono infinitamente più differenziati di quanto gli argomenti per la politicizzazione dell'arte possono generalmente aver sostenuto. Non siamo semplicemente di fronte a un'alternativa tra una pratica politicamente consapevole o attivista, da un lato, e una cultura puramente affermativa ed egemonica (come la chiama il filosofo marxista italiano Antonio Gramsci [1891-1937]) dall'altro. Inoltre, la funzione della cultura egemonica è chiaramente quella di sostenere il potere e legittimare le forme di percezione e di comportamento della classe dominante attraverso la rappresentazione culturale, mentre le pratiche culturali d'opposizione articolano la resistenza al pensiero gerarchico, sovvertono le forme privilegiate di esperienza e destabilizzano i regimi dominanti di visione e percezione così come le nozioni forti del potere egemonico.

Se ammettiamo che alcune forme di produzione culturale possono assumere il ruolo di rappresentanza (per esempio quella di informazione e istruzione, quella di critica e controinformazione), allora la storia sociale dell'arte è di fronte a una delle sue condizioni più precarie, se non di crisi: se dovesse allineare il suo giudizio estetico alla condizione di solidarietà politica e all'alleanza di classe, resterebbe inevitabilmente con poche figure eroiche in cui il rapporto tra coscienza di classe, rappresentanza e alleanza rivoluzionaria poteva realmente essere accertato. Questi esempi includerebbero allora Gustave Courbet e Honoré ▲ Daumier nel secolo XIX, Käthe Kollwitz e John Heartfield nella • prima metà del XX e artisti come Martha Rosler [4], Hans Haacke [6] e Allan Sekula nella seconda metà.

Così, riconoscere che la conformità tra interessi di classe e coscienza politica rivoluzionaria nelle pratiche artistiche della modernità può essere considerata più una condizione eccezionale che una necessità, lascia gli storici sociali dell'arte in un'alternativa difficile: o escludere dalla considerazione la maggior parte delle pratiche artistiche reali di ogni momento specifico del modernismo, ignorando sia gli artisti sia la loro produzione a causa della loro mancanza di impegno, di coscienza di classe e di correttezza politica, oppure riconoscere la necessità che diversi altri criteri (oltre la storia sociale e politica) entrino nel processo di analisi storica e critica.

Poiché l'unico mezzo di sopravvivenza del proletariato è la vendita della propria forza lavoro come qualsiasi altra merce, producendo un grande accumulo di surplus per la borghesia imprenditoriale o per l'impresa, è dunque con la condizione stessa del lavoro e del lavoratore che gli artisti radicali dal XIX secolo in poi, ■ da Courbet ai produttivisti, si confrontano. La maggior parte la affrontano non a livello di iconografia (in effetti la quasi totale assenza di rappresentazione del lavoro alienato è la regola nel modernismo), ma piuttosto attraverso la perpetua domanda se il lavoro della produzione industriale e quello della produzione culturale possano e debbano essere messi in relazione e, se sì, come: per analogia? in opposizione dialettica? per complementarità? per mutua esclusione? I tentativi marxisti di teorizzare questo rapporto (e i tentativi dello storico sociale dell'arte di giungere a definire queste teorizzazioni) sono molto vari: dall'estetica utilita-

▲ 1920, 1937c • 1971, 1972b, 1984b ■ 1921

4 • Martha Rosler, *Cucina con striscia rossa*,
dalla serie *Portare in casa la guerra: il bello della casa, 1967-72*
Il bello della casa, 1967-72

Fotomontaggio stampato come fotografia a colori,
61 x 50,8 cm

Rosler è una dei pochissimi artisti del dopoguerra ad aver colto l'eredità del fotomontaggio politico degli anni Trenta. La sua serie *Portare in casa la guerra: il bello della casa*, iniziata nel 1967, risponde esplicitamente alla situazione sia storica che artistica. Innanzitutto l'opera faceva parte di una crescente opposizione culturale e politica contro la guerra imperialista americana in Vietnam. Invece che creare opere come singoli fotomontaggi, Rosler le concepì come una serie per la riproduzione e diffusione in una quantità di pubblicazioni di controinformazione per aumentare la visibilità e l'impatto delle immagini. Aveva chiaramente compreso l'eredità di Heartfield e la dialettica tra forme di distribuzione e iconografia della cultura di massa. In secondo luogo, Rosler contrastò esplicitamente il punto di vista concettuale per cui la fotografia serviva puramente come documento neutro di autocritica analitica o come traccia indicale delle azioni spazio-temporali del soggetto. Identificava invece la fotografia come uno dei vari strumenti discorsivi della produzione di ideologia nell'arsenale della cultura di massa. Inserendo improvvise immagini documentarie della guerra in Vietnam nel mondo domestico americano apparentemente felice e opulento, Rosler non solo rivela l'intricato intreccio di forme domestiche e militari del consumo nel capitalismo avanzato, ma sfida chiaramente la credibilità della fotografia come supporto veritiero di informazione autentica.



ria-produttivista che afferma la necessità della costituzione del soggetto nella produzione di valore d'uso (come nel Produttivismo sovietico, nel Bauhaus tedesco e in De Stijl) a un'estetica di controproduzione ludica (come nelle contemporanee pratiche del Surrealismo) che nega il lavoro in quanto valore e che esso abbia una qualche presa sul territorio dell'arte. Quest'ultima estetica vede la pratica artistica come l'unica esperienza in cui risplenda la possibilità di forme storiche disponibili di esistenza non alienata e non strumentalizzata, o per la prima volta o come reminiscenza celebrativa della felicità dei rituali, dei giochi o del fare infantile.

Non è un caso che il modernismo abbia il più delle volte evitato la rappresentazione del lavoro alienato, a parte l'opera di grandi fotografi attivisti come Lewis Hine, per il quale l'abolizione del lavoro minorile era lo scopo del progetto. Per contrasto, ogni volta che la pittura o la fotografia nel XX secolo hanno celebrato la forza lavoro o il forte lavoratore, si potrebbe – e si può – star sicuri di essere in compagnia di ideologie totalitarie, fasciste, staliniste o corporativiste. L'eroizzazione del corpo soggetto al lavoro fisico alienato serve ad istillare il rispetto collettivo per le condizioni intollerabili di assoggettamento e come falsa celebrazione di quel lavoro serve anche a naturalizzare quello che si dovrebbe analizzare criticamente in termini di sua potenziale trasformazione, se non di abolizione definitiva. All'inverso, la facile accettazione delle pratiche artistiche come mera opposizione giocosa manca di riconoscere non solo la pervasività del lavoro alienato come forma che governa l'esperienza collettiva, ma accetta inoltre prematuramente la relegazione della pratica artistica a pura esenzione assoluta dal principio di realtà.

Ideologia: riflessione e mediazione

Il concetto di ideologia ha avuto un ruolo importante nell'estetica di György Lukács (1885-1971), che scrisse una delle teorie estetiche marxiste della letteratura più coerenti del XX secolo. Benché si sia riferito raramente alla produzione visiva, la teoria di Lukács ha avuto un grande impatto sulla formazione della storia sociale dell'arte nella sua seconda fase negli anni Quaranta e Cinquanta, in particolare sull'opera del suo collega ungherese Arnold Hauser (1892-1978) e del marxista austriaco Ernst Fischer (1889-1972).

Il concetto chiave di Lukács fu quello di riflessione, che stabiliva un rapporto piuttosto meccanico tra le forze della base economica e politica e la sovrastruttura ideologica e istituzionale. L'ideologia era definita come forma rovesciata della coscienza o – peggio – mera falsa coscienza. Inoltre il concetto di riflessione sosteneva che i fenomeni di rappresentazione culturale erano in definitiva puri fenomeni secondari della politica di classe e degli interessi ideologici di un particolare momento storico. Così l'analisi di Lukács sostenne una comprensione della produzione culturale come operazione storica dialettica e interpretò alcune pratiche culturali (per esempio il romanzo borghese e il suo realismo) come il compimento delle forze progressiste borghesi. Quando arrivò allo sviluppo di un'estetica proletaria, Lukács diventò un

▲ 1917b, 1921, 1923

● 1924, 1930b, 1931a



5 • Dan Graham, *Casa per l'America*,
da *Arts Magazine*, 1967

Stampa, 74 x 93 cm

La pubblicazione di una delle prime opere di Graham in forma di articolo sulle pagine di un'importante rivista d'arte americana segna uno dei momenti chiave dell'Arte concettuale. Prima di tutto, la presunta ricerca radicale del modernismo (e del Concettualismo) di un'autoreferenzialità empirica e critica è rigirata su se stessa e sul contesto di presentazione e distribuzione. L'articolo di rivista di Graham anticipa il fatto che l'informazione cruciale sulle pratiche artistiche è sempre già mediata dalle forme di distribuzione commerciale e di massa. Conseguentemente Graham integra la dimensione della distribuzione nella concezione stessa dell'opera. Il modello di autoreferenzialità si sposta dialetticamente dalla tautologia alla critica discorsiva e istituzionale. Ciò che distingue il suo approccio ai problemi del pubblico e della distribuzione dai precedenti modelli dell'avanguardia storica è lo scetticismo e la precisione con cui pone le sue operazioni esclusivamente all'interno della sfera discorsiva e istituzionale delle condizioni date di produzione artistica (invece che di un progetto di utopica trasformazione sociale e politica). Inoltre la scelta di case prefabbricate di periferia del New Jersey espande il soggetto della Pop art dalla mera citazione della cultura di massa o dell'iconografia mediale a una nuova attenzione per gli spazi architettonici e sociali e allo stesso tempo rivela che l'organizzazione spaziale dal livello più basso dell'esperienza suburbana quotidiana o del consumo architettonico aveva già prefigurato i principi della struttura seriale o modulare interattiva che avevano definito l'opera scultorea dei suoi predecessori, i minimalisti.

sostenitore del pensiero reazionario, convinto che la preservazione dell'eredità della cultura borghese doveva costituire un valore integrato nel realismo proletario nascente. Il compito del Realismo socialista nell'idea di Lukács era contemporaneamente di preservare il potenziale rivoluzionario del progressismo borghese che era stato tradito e di gettare le fondamenta di una nuova cultura proletaria che aveva effettivamente preso possesso degli strumenti borghesi di produzione culturale.

A partire dalle teorizzazioni sull'ideologia degli anni Sessanta, gli studiosi di estetica e gli storici dell'arte hanno non solo differenziato le teorie generali dell'ideologia, ma anche elaborato le domande su come la produzione culturale si rapporta all'apparato dell'ideologia in generale. Soprattutto la questione se la pratica artistica operi all'interno o all'esterno delle rappresentazioni ideologiche ha preoccupato gli storici sociali dell'arte degli anni Settanta, prospettando riposte diverse a seconda della teoria dell'ideologia a cui aderivano. Così, per esempio, gli storici dell'arte che seguivano il modello della prima fase marxista di Meyer Schapiro (1904-96) continuarono ad operare sotto l'assunto che la rappresentazione culturale è il riflesso speculare degli interessi ideologici di una classe dominante (per esempio l'idea di Schapiro che l'Impressionismo fosse l'espressione del tempo libero della borghesia). Secondo Schapiro queste rappresentazioni non esprimono puramente l'universo mentale della borghesia, lo investono anche di un'autorevolezza culturale per rivendicare e mantenere la sua legittimità politica come classe dominante.

Altri hanno preso la storia marxista dell'arte di Schapiro come punto di partenza, ma hanno anche adottato le complesse idee che sviluppò nel suo lavoro posteriore. Egli prese allora in considerazione questioni molto più complesse di mediazione tra arte e ideologia, riconoscendo che le formazioni estetiche sono relativamente autonome, invece che completamente dipendenti o corrispondenti agli interessi ideologici. Un risultato della teorizzazione più complessa dell'ideologia fu il tentativo di situare le rappresentazioni artistiche come forze dialettiche all'interno del loro specifico momento storico. Ovvero: in alcuni casi una particolare pratica può benissimo esprimere il sorgere di una coscienza progressista non solo in un artista individuale, ma anche nel progressismo di una classe governante e nella sua autodefinizione nei termini di un progetto di educazione borghese e di giustizia sociale ed economica in espansione (vedi, per esempio, il testo classico di Thomas Crow [nato nel 1948] *Modernismo e cultura di massa*, riguardante la concezione dialettica del linguaggio del Divisionismo neoimpressionista e il suo drastico passaggio dall'affiliazione alla politica anarchica radicale a uno stile indulgente).

Storici sociali dell'arte degli anni Settanta come Crow e T. J. Clark (nato nel 1945) concepirono la produzione di rappresentazione culturale sia come dipendente dall'ideologia di classe sia come generativa di modelli ideologici di opposizione. Così il resoconto più esauriente della pittura modernista del XIX secolo e delle sue cangianti fortune nel più ampio apparato della produzione ideologica si può ancora trovare nel complesso e differen-

6 • Hans Haacke, *Sondaggio MoMA*, 1970

Installazione con partecipazione del pubblico:
due scatole di aprisco trasparente, ognuna 40 x 20 x 10 cm,
equipaggiate con contatore fotoelettrico, testo

Per la mostra *Informazione* al Museo d'Arte Moderna di New York nel 1970 Haacke installò una delle sue prime nuove opere che trattano dei "sistemi sociali", intitolata sia *Sondaggi* sia *Profilo dei visitatori*. In queste installazioni, gli spettatori tradizionalmente passivi diventano partecipanti attivi. La sottomissione da parte di Haacke del processo di produzione e ricezione alle forme elementari del sondaggio statistico e dell'informazione positivista è una chiara risposta ai principi reali che governano l'esperienza in quella che Adorno aveva chiamato la "società dell'amministrazione". Allo stesso tempo l'opera di Haacke, come quella di Graham, sposta l'attenzione dall'analisi critica della struttura interna di significato dell'opera ai contesti istituzionali esterni. Così Haacke ripositiona l'Arte concettuale in un nuovo rapporto critico con le condizioni socio-economiche che determinano l'accesso e la disponibilità dell'esperienza estetica, una pratica più tardi definita "critica istituzionale". *Sondaggio MoMA* di Haacke è un notevole esempio di tale spostamento, poiché mette lo spettatore a confronto con l'improvvisa visione del grado in cui il museo come spazio presunto neutro e garante dell'autonomia o della gratuità estetica è invece intrecciato agli interessi economici, ideologici e politici. L'opera rioscifica anche una condizione di responsabilità o di partecipazione per lo spettatore che va oltre i modelli di coinvolgimento precedentemente proposti da artisti della neoavanguardia, mentre riconosce i limiti delle aspirazioni politiche dagli spettatori e la portata psichica a livello di esperienza e autodefinizione.



ziato approccio alla questione dell'ideologia nei lavori di Clark, il maggiore storico sociale dell'arte della fine del XX secolo. Nelle analisi di Clark dell'opera di Daumier e Courbet, per esempio, ideologia e pittura sono ancora concepite nei rapporti dialettici che Lukács aveva suggerito nei suoi testi sull'opera letteraria del XVIII e XIX secolo, cioè come un'espressione delle forze progressiste della classe borghese in un processo di maturazione della propria identità per compiere le promesse della Rivoluzione francese e della cultura illuminista in generale.

Il successivo lavoro di Clark *La pittura della vita moderna: Parigi nell'arte di Manet e dei suoi seguaci* (1984), per contrasto, non discute soltanto l'estrema difficoltà di situare l'opera di Manet e di Seurat in un simile rapporto chiaro e dinamico con le forze progressiste di un particolare segmento della società. Clark invece affronta anche il compito di applicare la ritrovata complessità del rapporto tra ideologia e produzione artistica e di integrarla con la metodologia della storia sociale dell'arte che aveva sviluppato fino a quel punto. Questa crisi teorica risultò indubbiamente in gran parte dalla scoperta da parte di Clark dell'opera del marxista lacaniano Louis Althusser (1918-90). La concezione dell'ideologia di Althusser resta ancora la più produttiva, in particolare per la sua capacità di porre i fenomeni estetici e artistici in una posizione di relativa autonomia rispetto alla totalità dell'ideologia. Questo non solo perché Althusser teorizza l'ideologia come una totalità di rappresentazioni linguistiche in cui il soggetto è costituito, in una versione politicizzata del pensiero lacaniano dell'ordine simbolico; forse ancor più importante è la distinzione di Althusser tra totalità dell'apparato di stato ideologico (e delle sue sottosfere in tutti i campi della rappresentazione) ed esplicita essenza delle rappresentazioni artistiche (nonché del pensiero scientifico) da quella totalità di rappresentazioni ideologiche.

Cultura popolare contro cultura di massa

Uno dei dibattiti più importanti tra gli storici sociali dell'arte riguarda la questione di come la cosiddetta arte alta o le pratiche



7 - Gerhard Richter e Konrad Lueg/Fischer, *Vivere con Pop - Dimostrazione per un Realismo capitalista*, al Möbelhaus Berges, Düsseldorf, 11 ottobre 1963

Nel 1963 Gerhard Richter e Konrad Lueg (che più tardi, col nome di Konrad Fischer, diventerà uno dei più importanti mercanti d'Europa della generazione minimal e concettuale) realizzarono una performance in un grande magazzino di Düsseldorf. Essa diede inizio a una variante tedesca del ribiancamento internazionale delle avanguardie verso la cultura di massa che – a partire dalla fine degli anni Cinquanta – aveva gradualmente sostituito le forme di astrattismo del dopoguerra in Gran Bretagna, Francia e Stati Uniti. Il neologismo "Realismo capitalista", coniato da Richter in quest'occasione, riverbera l'orrendo "altro" realismo, la variante socialista che aveva costituito il contesto in cui Richter era stato educato fino al 1961 nella Germania comunista. Lo spettacolo di noia e passività sullo sfondo di un sistema totalizzante di oggetti di consumo prese l'opera di Piero Manzoni come uno dei suoi riferimenti, cioè l'idea che la pratica artistica vada situata più che nei luoghi spaziali interstiziali tra oggetti di consumo, luoghi dello spettacolo o atti ostentati di negazione artistica. Ma la sua volta, passività malinconica fu anche un contributo specificamente tedesco al riconoscimento che le forme avanzate di consumo non solo determinavano il comportamento in un modo che era stato precedentemente determinato dai sistemi di fede religiosa o politica, ma che in questo particolare contesto storico della Germania servivano anche come autorizzazione collettiva a reprimere e a dimenticare la recente massiccia conversione della popolazione al nazismo.

di storici della cultura come Stuart Hall (nato nel 1932) di sostenere un approccio infinitamente più differenziato nell'analisi dei fenomeni della cultura di massa. Hall sostenne che lo stesso movimento dialettico che gli studiosi di estetica e gli storici dell'arte avevano scoperto nello spostamento graduale dei fenomeni stilistici dal rivoluzionario ed emancipativo al regressivo e politicamente reazionario poteva essere rilevato anche nella produzione della cultura di massa: qui prenderebbe posto una continua oscillazione dall'iniziale contestazione e trasgressione all'eventuale affermazione nel processo di acculturazione industrializzata. Hall rese inoltre plausibile che un primo passo fondamentale per vincere la fissazione eurocentrica sulla cultura egemonica (che sia altoborghese o d'avanguardia) era l'accettazione che diversi pubblici comunicano all'interno di diverse strutture di tradizione, convenzione linguistica e forme comportamentali di interazione. Quindi, secondo il nuovo approccio dei "cultural studies", la specificità di indirizzo ed esperienze del pubblico va posta al di sopra di tutte le pretese – tanto autoritarie quanto numinose – di criteri universalmente validi di giudizio estetico, cioè della gerarchia canonica il cui scopo ultimo e latente resta sempre la conferma della supremazia della cultura bianca, maschile e borghese.

Sublimazione e desublimazione

Il modello degli "studi culturali" che William e Hall elaborarono e che diventò poi famoso come Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies pose le fondamenta della maggior parte del lavoro di oggi. Anche se non sappiamo se si occupò dell'opera dei marxisti inglesi, la reazione di Adorno sarebbe stata senza dubbio quella di accusare il loro progetto di essere una desublimazione posta al centro stesso dell'esperienza estetica, della sua concezione e giudizio critico. La desublimazione per Adorno comporta la distruzione della soggettività; il suo scopo è quello di smantellare i processi di complessa formazione della coscienza, il desiderio di autodeterminazione politica e di resistenza e infine di annullare l'esperienza stessa, perché venga completamente controllata dalle esigenze del tardo capitalismo.

Un altro studioso marxista di estetica piuttosto diverso, Herbert Marcuse (1898-1979), concepì la desublimazione in modo quasi opposto, sostenendo che la struttura dell'esperienza estetica consiste nel desiderio di minare l'apparato di repressione libidinale e di generare un momento anticipatorio di esistenza liberata dai bisogni e dalle necessità strumentalizzanti. L'estetica freudiano-marxista di Marcuse di liberazione libidinale fu situata al polo opposto dell'estetica ascetica di Adorno di dialettica negativa. Adorno non mancò di punire pubblicamente Marcuse per quelli che egli vedeva come gli sconvolgenti effetti dell'edonistica cultura consumista americana sul suo pensiero.

Qualunque siano le ramificazioni della reinterpretazione marxista della desublimazione, quest'ultima può essere riscontrata nelle pratiche d'avanguardia sia prima che dopo la Seconda guerra mondiale. Lungo tutta la modernità le strategie artistiche resi-

stono e negano le pretese date per scontate di virtuosismo tecnico, di abilità eccezionali e di conformità ai modelli storici stabiliti. Negano all'estetica qualsiasi statuto privilegiato e la sviscerano attraverso gli strumenti della destrutturazione, del ricorso all'abietto o all'iconografia della cultura bassa, o attraverso l'enfatica messa in primo piano dei procedimenti e dei materiali che reintroducono nello spazio dell'esperienza artistica le dimensioni ripudiate dell'esperienza corporea rimossa.

La neoavanguardia

Uno dei problemi principali dello scrivere di storia sociale dell'arte dopo la Seconda guerra mondiale deriva da una condizione di asincronicità. I critici americani in particolare erano da un lato impazienti di stabilire la loro prima cultura egemonica d'avanguardia del XX secolo; tuttavia nel corso di quel progetto mancarono non solo di riconoscere che la ricostruzione di un modello di cultura d'avanguardia prodotto in quelle circostanze avrebbe intaccato inevitabilmente lo statuto dell'opera, ma anche che avrebbe ancor più profondamente modificato la scrittura critica e storica ad essa associata.

Nella tardo-modernista *Teoria estetica* (1970) di Adorno il concetto di autonomia mantiene un ruolo centrale. Diversamente dalla ripresa del concetto da parte di Clement Greenberg in favore di una versione americana dell'estetica tardo-modernista, l'estetica di Adorno opera secondo un principio di doppia negazione. Da un lato il tardo modernismo di Adorno nega la possibilità di un accesso rinnovato a un'estetica dell'autonomia, una possibilità annichilita dalla distruzione finale del soggetto borghese dopo il nazismo e l'Olocausto. Dall'altro lato, l'estetica di Adorno nega anche la possibilità di una politicizzazione delle pratiche artistiche nella prospettiva rivoluzionaria dell'estetica marxista. Secondo Adorno, l'arte politicizzata servirebbe solo da alibi e impedirebbe un reale cambiamento politico, poiché le circostanze politiche per una politica rivoluzionaria non sono di fatto accessibili nel periodo della ricostruzione della cultura nel dopoguerra.

Per contrasto, il modernismo americano e le pratiche di quella che Peter Bürger ha chiamato la neoavanguardia – più concretamente difese da Greenberg e dal suo discepolo Michael Fried (nato nel 1939) – potevano sostenere le loro pretese solo a prezzo di un sistematico *Geschichtsklitterung*, un tentativo evidente di scrivere la storia dalla prospettiva degli interessi dei vincitori, ripudiando sistematicamente le principali trasformazioni verificatesi nella concezione dell'arte alta e della cultura d'avanguardia discusse sopra (per esempio l'eredità del Dadaismo e delle avanguardie russe e sovietiche). Ma, ancor peggio, questi critici mancarono di vedere che la produzione culturale dopo l'Olocausto non poteva semplicemente tentare di stabilire una continuità della pittura e scultura moderniste. Il modello di Adorno di una dialettica negativa (notoriamente sintetizzata nel suo verdetto sull'impossibilità della poesia lirica dopo Auschwitz) e la sua teoria estetica – in aperta opposizione al neomodernismo di

Greenberg – suggerirono l'ineluttabile necessità di ripensare la stessa condizione precaria della cultura in generale.

Sembra che l'efficacia e i successi della storia sociale dell'arte siano più evidenti in quelle situazioni storiche in cui le mediazioni reali tra classi, interessi politici e forme culturali di rappresentazione sono esplicitamente dichiarate e dunque relativamente verificabili. La loro capacità unica di ricostruire i racconti intorno a queste situazioni rivoluzionarie o fondative della modernità rende i resoconti degli storici sociali dell'arte le interpretazioni più interessanti dei primi cento anni di modernismo, da David nell'opera di Crow agli inizi del Cubismo in quella di Clark.

Tuttavia, quando arriva alle pratiche d'avanguardia come l'astrattismo, il Dadaismo o l'opera di Duchamp, il cui *telos* intrinseco era stato quello di distruggere i rapporti tradizionali soggetto/oggetto e di registrare la distruzione delle forme tradizionali di esperienza, sia a livello di narrazione sia a quello di rappresentazione pittorica, i tentativi della storia sociale dell'arte di mantenere la coerenza del racconto storico spesso si rivelano incongruenti o incompatibili con le strutture e le morfologie a disposizione, quando non falsamente restaurative. Una volta che le forme estreme di particolarizzazione e frammentazione infatti sono diventate l'interesse formale centrale in cui la soggettività postborghese trova i suoi resti correlati di figurazione, il desiderio interpretativo di reimporre visioni totalizzanti sui fenomeni storici appare a volte reazionario e altre volte paranoico nella sua imposizione di strutture di significato e di esperienza. Dopo tutto, la radicalità di queste pratiche artistiche aveva implicato non solo il rifiuto di tener conto di tali visioni, ma anche la formulazione di sintassi e strutture in cui né la narrazione né la figurazione potrebbero ancora sussistere. Perché il loro significato possa ancora sussistere, richiederebbe esiti che vanno inevitabilmente al di là del contesto di causalità deterministica.

ULTERIORI LETTURE

- Frederick Antal, *Classicism and Romanticism*, trad. it. Einaudi, Torino 1975
 Frederick Antal, *Hogarth e l'arte europea*, trad. it. Einaudi, Torino 1990
 T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, Yale University Press, New Haven-London 1999
 T. J. Clark, *Image of the People: Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848-1851*, Thames & Hudson, London 1973
 T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*, Thames & Hudson, London 1973
 T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*, Thames & Hudson, London 1994
 Thomas Crow, *Painters and Public Life in 18th-Century Paris*, Yale University Press, New Haven-London 1985
 Thomas Crow, *The Invention of Art*, University of North Carolina Press, Chapel Hill (N.C.) 1999
 Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago-London 1983
 Nicos Hadjinicolaou, *Art, History and Class Struggle*, Pluto Press, London 1978
 Arnold Hauser, *Storia sociale dell'arte*, trad. it. Einaudi, Torino 1960
 Fredric Jameson (a cura di), *Aesthetics and Politics*, New Left Books, London 1977
 Fredric Jameson, *Modern Art: 19th and 20th Century, Selected Papers*, vol. 2, George Braziller, New York 1978
 Meyer Schapiro, *Romantic Art, Selected Papers*, vol. 1, George Braziller, New York 1977
 Meyer Schapiro, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society, Selected Papers*, vol. 4, George Braziller, New York 1994

Benjamin H. D. Buchloh

▲ 1968b, 2007b ● 1942a, 1980b ■ 1950a

3 Formalismo e Strutturalismo

Nel 1971-72 il teorico della letteratura Roland Barthes (1915-80) tenne un seminario annuale dedicato alla storia della semiologia, la "scienza generale dei segni" che era stata concepita come estensione della linguistica dallo svizzero Ferdinand de Saussure (1857-1913) nel suo *Corso di linguistica generale* (pubblicato postumo nel 1916) e contemporaneamente, con il nome di semiotica, dal filosofo americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) nei suoi *Scritti* (anch'essi pubblicati postumi dal 1931 al 1958). Barthes era stato una delle voci principali dello Strutturalismo dalla metà degli anni Cinquanta alla fine dei Sessanta, insieme all'antropologo Claude Lévi-Strauss (1908-2009), il filosofo Michel Foucault (1926-84) e lo psicanalista Jacques Lacan, e come tale aveva grandemente contribuito alla risurrezione del progetto semiologico, che aveva chiaramente esposto in *Elementi di semiologia* (1964) e *L'analisi del racconto* (1966), ma aveva anche seriamente minato quello stesso progetto nei suoi libri più recenti, *S/Z, L'impero dei segni* (entrambi del 1970) e *Sade, Loyola, Fourier* (1971).

La curiosità degli uditori di Barthes (io tra loro) era immensa: in quel periodo di tumulto intellettuale segnato da un generale desiderio edipico di liquidare il modello strutturalista, si aspettavano che li aiutasse a comprendere lo spostamento da A, Strutturalismo, a B, Poststrutturalismo (termine che descrive bene il lavoro di Barthes in quel periodo, ma che non fu mai accettato da nessuno dei suoi autori). Pregustavano una ricostruzione cronologica: logicamente, come in un racconto, dopo una presentazione dei concetti di Saussure e Peirce, sarebbe stata discussa l'opera della scuola di critica letteraria dei formalisti russi, attivi dal 1915 circa al blackout stalinista del 1932; poi, dopo che uno dei suoi membri, Roman Jakobson, aveva lasciato la Russia, quella del Circolo linguistico di Praga raggruppato intorno a lui; quindi quella dello Strutturalismo francese e infine, come conclusione, si sarebbe occupato del decostruttivismo di Jacques Derrida.

Il pubblico di Barthes ebbe quello che si aspettava, ma non senza una grande sorpresa. Invece di cominciare con Saussure, iniziò la sua ricostruzione con un'analisi della critica ideologica proposta, dagli anni Venti in poi, dal drammaturgo marxista tedesco Bertolt Brecht (1898-1956). Benché Barthes, non meno dei suoi colleghi, avesse ceduto al sogno di oggettività scientifica quando il movimento strutturalista era all'apice, ora implicita-

mente difendeva un approccio soggettivo. Non più interessato a mappare una disciplina, cercò invece di raccontare la storia della propria avventura semiologica, che era cominciata con la scoperta dei testi di Brecht. Venendo da qualcuno il cui attacco al biografi-smo (l'interpretazione di un'opera letteraria attraverso la vita del suo autore) era sempre stato mordace, il gesto era volutamente provocatorio. (L'enorme polemica generata dall'antibiografismo di *Su Racine* [1963], che aveva chiuso il suo *Critica e verità* [1966], brillante risposta di Barthes ai suoi detrattori, e che aveva radicalmente trasformato più di qualunque altra i tradizionali studi letterari in Francia, era ancora ben presente nelle menti di tutti.) Ma c'era un motivo strategico anche nel suo inizio brechtiano, un motivo che diventa evidente quando si guarda al saggio in cui Barthes aveva discusso Saussure per la prima volta.

Il mito, oggi era un postscritto all'antologia di cammei sociologici che Barthes aveva scritto tra il 1954 e il 1956 e pubblicato con il titolo *Miti d'oggi* (1957). Il corpo principale del libro era stato scritto in modo brechtiano: lo scopo dichiarato era di rivelare, sotto la pretesa "naturalzza" dell'ideologia *petit-bourgeoise* trasmessa dai media, ciò che era determinato storicamente. Ma in *Il mito, oggi* Barthes presentò l'opera di Saussure, appena riscoperta, come portatrice di strumenti nuovi per il tipo di analisi ideologica brechtiana che conduceva da tempo. Quello che forse sorprende di più, retrospettivamente, è che l'esposizione di Barthes della semiologia di Saussure comincia con una difesa del formalismo. Poco dopo aver accennato a Andrej Ždanov e alla sua condanna stalinista del formalismo e del modernismo come decadenza borghese, Barthes scrive: "Meno terrorizzata dallo spettro del 'formalismo', la critica storica sarebbe stata forse meno sterile: avrebbe capito che [...] più un sistema è specificamente definito nelle sue forme, e più si piega alla critica storica. Parodiando una nota espressione, dirò che poco formalismo allontana dalla Storia, ma che molto riporta ad essa". In altre parole, fin dall'inizio Barthes concepì quello che presto sarebbe stato chiamato Strutturalismo come parte di una più ampia corrente formalista del pensiero del XX secolo. Per questo negò i rimproveri degli antiformalisti secondo cui i critici formalisti, aggirando il "contenuto" per analizzare le forme, si ritiravano dal mondo e dalle sue realtà storiche nella torre d'avorio di un "eterno presente" umanista.

“La semiologia è una scienza delle forme, perché studia certe significazioni indipendentemente dal loro contenuto”: questa la definizione che precede immediatamente il passaggio citato sopra. I segni sono dunque organizzati in insiemi di opposizioni che determinano il loro significato, indipendentemente da ciò a cui si riferiscono; ogni attività umana condivide almeno un sistema di segni (generalmente di volta in volta diversi), le cui regole possono essere stabilite; in quanto produttore di segni, l'uomo è per sempre condannato alla significazione, incapace di sfuggire dalla “casa-prigione del linguaggio”, per usare la formula di Fredric Jameson. Niente di ciò che l'uomo emette è insignificante: anche dire “niente” comporta un significato (o meglio diversi significati, che cambiano secondo il contesto, che è a sua volta strutturato).

Decidendo nel 1971 di presentare questi assiomi come derivati da Brecht (invece che da Saussure, come aveva fatto nel 1957), Barthes aveva un'intenzione polemica: puntava al legame storico tra modernismo e consapevolezza che il linguaggio è una struttura di segni. Infatti, benché la sua stella fosse un po' sbiadita in quegli anni, Brecht era comunque visto nell'Europa del dopoguerra come uno dei più importanti scrittori modernisti. Nelle sue numerose dichiarazioni aveva sempre attaccato il mito della trasparenza del linguaggio, che dominava la pratica teatrale fin da Aristotele; i dispositivi autoriflessivi e antiillusionisti come il montaggio che interrompevano il flusso dei suoi spettacoli miravano a ostacolare l'identificazione dello spettatore con il personaggio e, come diceva, a produrre un effetto di “distanziamento” e di “straniamento”.

Il primo esempio che Barthes commentò nel suo seminario del 1971-72 fu un testo in cui lo scrittore tedesco analizzava pazientemente i discorsi di Natale del 1934 di due capi nazisti (Hermann Goering e Rudolf Hess). Quello che colpì Barthes fu l'estrema attenzione di Brecht per la forma dei testi nazisti, che aveva seguito parola per parola per elaborare il suo contraddittorio. Brecht definì con precisione l'efficacia di questi discorsi nel flusso senza fratture della loro retorica: la cortina fumogena con cui Goering e Hess mascherarono la loro logica difettosa e il cumulo di bugie era la melliflua continuità del loro linguaggio, che funzionava come un forte ed efficace adesivo.

Brecht insomma fu un formalista, impaziente di dimostrare che il linguaggio non è uno strumento neutrale fatto per veicolare in modo trasparente concetti direttamente da una mente a un'altra, ma che ha una propria materialità e che questa materialità è sempre carica di significati. Ma respinse con forza l'etichetta di formalista quando fu affibbiata alla letteratura moderna nel suo insieme dal filosofo marxista György Lukács, che scriveva in Unione Sovietica in un periodo in cui chiamare qualcuno formalista equivaleva a firmare la sua sentenza di morte. Violento oppositore da allora del modernismo in generale – ma in particolare della tecnica del montaggio che Sergej Ejzenštejn inventò nel cinema e Brecht adattò al teatro, e al monologo interiore che conclude *l'Ulisse* di James Joyce –, Lukács aveva proposto i romanzi realisti del XIX secolo (quelli di Balzac in particolare) come modello da emulare, soprattutto se si deve scrivere dal punto di vista “proletario”. È piut-

tosto Lukács ad essere “formalista”, scrisse Brecht nella sua confutazione. Nel richiamarsi a un romanzo del XIX secolo con un contenuto “rivoluzionario”, ma scritto in una forma di un secolo prima, una forma che appartiene a un'epoca prima dell'autoriflessività e dell'antiillusionismo del modernismo, Lukács aveva di fatto feticizzato la forma.

Così il termine “formalista” diventò un insulto che Lukács e Brecht si lanciarono a vicenda, ma la parola non aveva lo stesso significato per ciascuno di loro. Per Brecht formalista era chi non sapeva vedere che la forma è inseparabile dal contenuto, chi credeva che la forma è un puro supporto; per Lukács lo era chi credeva che la forma agisce sul contenuto. L'imbarazzo di Brecht per il termine tuttavia ci costringe a una pausa, soprattutto perché lo stesso imbarazzo è cresciuto nella storia e critica d'arte a partire dai primi anni Settanta. (È particolarmente degno di nota in questo contesto che anche il critico d'arte al cui nome è più associato il formalismo in America, Clement Greenberg, nutrisse timori simili: “Qualunque siano le sue connotazioni in russo, il termine ne ha acquisito di irriducibilmente volgari in inglese”, ha scritto nel 1967.) Per comprenderne l'ambivalenza, è utile ricordare il detto di Barthes: “poco formalismo allontana dalla storia, ma molto riporta ad essa”. Ciò che infatti irritò Brecht nel “formalismo” di Lukács fu il suo rifiuto sia della storia sia di ciò che il linguista danese Louis Hjelmslev chiamerebbe la “forma del contenuto”, cioè il fatto che la struttura stessa dei romanzi di Balzac era basata sulla visione del mondo di una particolare classe sociale in una particolare congiuntura della storia dell'Europa occidentale. In breve, Lukács aveva praticato solo un formalismo “ristretto”, la cui analisi rimane al livello superficiale della forma in quanto tale, o morfologia.

L'antiformalismo che fu prevalente nel discorso della critica d'arte negli anni Settanta può così essere spiegato in gran parte da una confusione tra due tipi di formalismo, uno che si occupa essenzialmente di morfologia (che chiamo formalismo “ristretto”) e uno che intende la forma come struttura, cioè il tipo abbracciato da Brecht quando dichiarò la “continuità” dei discorsi di Goering e Hess parte essenziale della loro macchina ideologica. La confusione fu ricomposta dalla parziale svolta di Greenberg. Mentre le sue analisi del ruolo dialettico dei dispositivi trompe-l'oeil nelle nature morte cubiste di Georges Braque [1] o quello dell'allover dei drip-ping di Jackson Pollock vanno messe in conto alla versione strutturale, dalla metà degli anni Cinquanta il suo discorso rimandò più alla modalità morfologica promulgata all'inizio del XX secolo dagli scrittori inglesi Clive Bell e Roger Fry. La distinzione tra questi due formalismi è essenziale a un recupero del formalismo (come Strutturalismo) dal magazzino delle idee dismesse.

Strutturalismo e storia dell'arte

Benché il modello linguistico-semiologico fornito da Saussure diventasse la fonte d'ispirazione del movimento strutturalista negli anni Cinquanta e Sessanta, la storia dell'arte aveva già sviluppato metodi strutturali da quando questo modello era diventato noto

Olio su tela, 117 x 73 cm

Uno dei caratteri del formalismo è l'attenzione ai procedimenti retorici, al significato degli strumenti stessi di significazione. Esaminando questo quadro di Braque, Clement Greenberg notò il dispositivo del chiodo realistico con l'ombra dipinta sopra i volumi slaccellati disposti sulla superficie del quadro. Appiattendolo il resto dell'immagine o al tempo stesso spingendola indietro in profondità, il chiodo in *trompe-l'œil* fu per l'artista uno strumento per insinuare un dubbio sul modo illusionistico tradizionale di rappresentare lo spazio.



- ▲ detti strutturalisti – i formalisti russi – furono particolarmente consapevoli dei loro antecedenti storici (molto più che di Saussure, che scoprirono solo dopo aver scritto molti dei loro lavori apripista).
- Fu il Cubismo ad aiutare per primo i formalisti russi a sviluppare le loro teorie: attaccando deliberatamente l'epistemologia della rappresentazione, il Cubismo (e l'astrattismo sulla sua scia) sottolineò il vuoto che separa la referenza e il significato e chiese una comprensione più sofisticata della natura dei segni.

Il ruolo giocato dalla storia dell'arte e dalla pratica dell'avanguardia nella formazione di un pensiero strutturalista è poco noto oggi, ma è importante per i nostri scopi, soprattutto riguardo alle accuse di astoricismo spesso lanciate allo Strutturalismo. Infatti si può anche dire che la nascita della storia dell'arte come disciplina data dal momento in cui fu in grado di strutturare la grande quantità di materiale che aveva trascurato per ragioni puramente ideologiche ed estetiche. Può sembrare strano oggi che l'arte barocca del XVII secolo, per esempio, sia caduta nell'oblio durante i secoli XVIII e primo XIX, fino a quando Heinrich Wölfflin (1864-1945) la riabilitò nel suo *Rinascimento e Barocco* (1888). Risolutamente opposto all'estetica normativa dominante di Joachim Winckelmann (1717-68), per cui l'arte greca era la pietra di paragone insuperabile per la produzione artistica seguente, Wölfflin cercò di mostrare che l'arte barocca andava giudicata con criteri non solo diversi, ma decisamente opposti a quelli dell'arte classica. Questa idea, che il significato storico di un linguaggio stilistico si manifesta attraverso il suo rifiuto di un altro (in questo caso, del precedente) portò Wölfflin a pensare "una storia dell'arte senza nomi" e a stabilire l'insieme di opposizioni binarie che costituisce il cuore del suo famoso libro *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, che apparve nel 1915: lineare/pittorico, superficie/profondità, forma chiusa/forma aperta, molteplicità/unità, chiarezza/non chiarezza.

La tassonomia formalista di Wölfflin tuttavia faceva ancora parte di un discorso teleologico e idealista, modellato sulla visione della storia di Hegel, secondo cui la successione degli eventi è prescritta da un insieme di leggi predeterminate. (All'interno di ogni "epoca artistica" Wölfflin vedeva sempre la stessa evoluzione da lineare a pittorico, da superficie a profondità, ecc., che gli permetteva di spiegare come si passava da un'"epoca" alla seguente, negando in questo modo come cause i fattori storici non artistici.) Ma se l'idealismo di Wölfflin gli impedì di trasformare il suo formalismo in uno strutturalismo, è ad Alois Riegl (1858-1905) che si deve la prima piena elaborazione di un'analisi meticolosa delle forme come migliore accesso a una storia sociale della produzione, significazione e ricezione artistica.

Come Wölfflin aveva fatto con l'epoca barocca, così Riegl intraprese la riabilitazione delle epoche artistiche che erano state messe da parte come decadenti, soprattutto la produzione della tarda antichità (*Arte tardoromana*, 1901). Ma fece più di Wölfflin per far avanzare la causa di una storia dell'arte anonima, che tracci l'evoluzione di sistemi formali-strutturali più che studiare i prodotti di singoli artisti: se le opere famose di Rembrandt e Frans Hals

▲ 1915

● 1911, 1912

...letterari che possono essere
...sono particolarmente con-
...molto più che di Saussure, che
...dei loro lavori apripista),
...i formalisti russi a sviluppare
...l'epistemologia della
...strutturalismo sulla sua scia) sotto-
...e il significato e chiese una
...natura dei segni.

...arte e dalla pratica dell'avanguar-
...strutturalista è poco noto oggi,
...soprattutto riguardo alle accuse
...Strutturalismo. Infatti si può
...dell'arte come disciplina dati
...strutturare la grande quantità di
...ragioni puramente ideologiche
...gi che l'arte barocca del XVII
...oblio durante i secoli XVIII e
...Wölfflin (1864-1945) la riabi-
...1888). Risolutamente opposto
...achim Winckelmann (1717-
...paragone insuperabile per la
...in cercò di mostrare che l'arte
...non solo diversi, ma decisa-
...ta. Questa idea, che il signifi-
...si manifesta attraverso il suo
...precedente) portò Wölfflin a
...mi" e a stabilire l'insieme di
...cuore del suo famoso libro
...arte, che apparve nel 1915:
...forma chiusa/forma aperta,
...rezza.

...lin tuttavia faceva ancora
...ista, modellato sulla visione
...cessione degli eventi è pre-
...ninate. (All'interno di ogni

figurano nel suo ultimo libro, *Il ritratto di gruppo in Olanda* (1902), lo fanno come prodotti finali di una serie che esse ereditano e trasformano. Il relativismo storico di Riegl fu radicale e ricco di conseguenze, non solo perché gli permise di ignorare la distinzione tra arte alta e bassa, maggiore e minore, pura e applicata, ma perché gli fece intendere ogni *documento* artistico come un *monumento* da analizzare e porre in rapporto con altri appartenenti alla stessa serie. In altre parole, Riegl dimostrò che è solo dopo che l'insieme di codici usati (o modificati) da un oggetto d'arte è stato mappato nei suoi minimi dettagli che si può discutere il significato dell'oggetto e il modo in cui si rapporta alle altre serie (per esempio alla storia delle formazioni sociali, della scienza e così via), un'idea che sarà importante sia per i formalisti russi che per Michel Foucault. È perché Riegl intendeva il significato strutturato da un insieme di opposizioni (e non veicolato in maniera trasparente) che fu in grado di sfidare il ruolo determinante solitamente dato al referente nel discorso sull'arte fin dal Rinascimento.

Una crisi della referenza

Tale crisi della referenza fornì la scintilla iniziale al Formalismo russo intorno al 1915. Il bersaglio polemico dei formalisti russi fu l'idea simbolista che la poesia risieda nelle immagini che suscita, indipendenti dalla sua forma linguistica. Ma fu attraverso il loro confronto con il Cubismo, poi con i primi quadri astratti di Kazimir Malevič e gli esperimenti poetici dei suoi amici Velemir Klebnikov e Aleksej Kručënik – poesie i cui suoni si riferiscono solo alla natura fonetica del linguaggio stesso – che i formalisti russi scoprirono, senza aver mai sentito parlare di Saussure, quello che lo studioso svizzero aveva chiamato la "natura arbitraria del segno". Rimandi al Cubismo abbondano nei testi di Roman Jakobson, in particolare quando cerca di definire il linguaggio poetico come opposto al linguaggio della comunicazione nell'uso quotidiano. In *Che cos'è la poesia?*, una conferenza tenuta nel 1933, scrive:

[La poeticità] può essere denudata e resa autonoma, come

fortuita). Secondo Šklovsky la funzione principale dell'arte è di defamiliarizzare la nostra percezione, che si è automatizzata, e sebbene Jakobson respingerà poi questa prima teoria della defamiliarizzazione, è così che veniva interpretato all'epoca il Cubismo. A ragione, poiché si può dire che la prima fase, cosiddetta "africana", del Cubismo era radicata in una deliberata pratica dello straniamento. Lo testimonia lo stesso Pablo Picasso (1881-1973): "In quel periodo dicevano che facevo i nasi storti, anche in *Les Femmes d'Alger*, ma io dovevo fare i nasi storti, così vedevano che si trattava di nasi. Ero sicuro che poi avrebbero visto che non erano storti".

Per Šklovsky ciò che caratterizza ogni opera d'arte è l'insieme di "procedimenti" attraverso cui ha riorganizzato il "materiale" (il referente), straniandolo. ("Procedimento", mai definito con precisione, era un termine generale con cui indicava qualsiasi soluzione stilistica o costruzione retorica, a tutti i livelli del linguaggio: fonetico, sintattico o semantico.) Più tardi, quando dedicò particolare attenzione a opere come il "romanzo" del XVIII secolo *Tristram Shandy* di Laurence Sterne, in cui lo scrittore si concentra più sulla parodia dei codici del racconto che sulla trama stessa, Šklovsky cominciò a concepire non solo la nostra percezione del mondo ma anche il linguaggio quotidiano della comunicazione come "materiale" che la letteratura risistema, benché l'opera d'arte rimanesse per lui una somma di procedimenti attraverso cui il "materiale" veniva dis-automatizzato. Per Jakobson invece i "procedimenti" erano non semplicemente ammassati in un'opera, ma interdipendenti, collegati in un sistema, e avevano una funzione costitutiva, ognuno contribuendo alla specificità e all'unità dell'opera, come ogni osso ha un ruolo nello scheletro. Ogni nuovo procedimento artistico inoltre, od ogni nuovo sistema di procedimenti, deve essere compreso o come rottura rispetto al precedente che si era svuotato e automatizzato, oppure come suo svelamento (messa a nudo), come se fosse lì da tempo ma non visto: in breve, ogni procedimento artistico (e non il mondo in generale o il linguaggio della comunicazione quotidiana) può diventare il "materiale" straniato dal seguente. Come risultato, ogni procedi-

nudo: li porrebbe come sorta di norma storica con cui tutte le pratiche pittoriche dovrebbero misurarsi (riportandoli, di fatto, a Winckelmann). Vedendo il rischio di essenzializzazione di questo semplice dualismo (norma/eccezione), Jakobson diventò più sospettoso dei postulati normativi su cui era basato il suo primo lavoro (l'opposizione tra linguaggio d'uso comune come norma e quello letterario come eccezione). Ma seppe ancora trarre vantaggio dal modello psicanalitico secondo cui la *disfunzione* ci aiuta a comprendere la *funzione*. Infatti uno dei suoi principali contributi all'ambito della critica letteraria – la dicotomia tra polo metaforico e polo metonimico del linguaggio – fu il risultato diretto della sua analisi dell'afasia, un disturbo del sistema nervoso centrale caratterizzato dalla perdita parziale o totale della capacità di comunicare. Notò che la maggior parte dei disturbi afasici riguardava o "la selezione delle entità linguistiche" (la scelta di *quel* suono invece di *questo*, di *quella* parola invece di *questa*) o "la loro combinazione in unità linguistiche di un grado più alto di complessità". I pazienti che soffrono del primo tipo di afasia (che Jakobson chiamò "disordine della similarità") non riescono a sostituire un'unità linguistica con un'altra e la metafora risulta a loro inaccessibile; i pazienti che soffrono del secondo tipo di afasia ("disordine della contiguità") non riescono a situare un'unità linguistica nel suo contesto e per loro la metonimia (o sineddoche) non ha senso. I poli della similarità e della contiguità erano direttamente presi da Saussure (corrispondono nel suo *Corso* ai termini *paradigma* e *sintagma*), ma Jakobson li legava espressamente ai concetti freudiani di spostamento e condensazione: così come il limite tra queste due attività dell'inconscio per Freud rimaneva poroso, gli estremi polari di Jakobson non precludono l'esistenza di forme ibride o intermedie. Ma ancora una volta è l'opposizione dei due termini a strutturare l'immenso campo della letteratura mondiale. E non solo la letteratura: l'arte surrealista per lui era essenzialmente metaforica e il Cubismo essenzialmente metonimico.

La natura arbitraria del segno

Prima abbiamo esaminato un'opera cubista da un punto di vista strutturale, volgiamoci ora al famoso *Corso* di Saussure e alla sua esposizione inaugurale di quella che chiamò l'arbitrarietà del segno. Saussure andò ben oltre la nozione convenzionale di arbitrarietà come assenza di ogni legame "naturale" tra il segno (la parola "albero") e il suo referente (l'albero reale), anche se egli sarebbe stato l'ultimo a negare questa assenza, attestata fin dalla semplice esistenza di tante lingue. Per Saussure l'arbitrarietà comportava non solo il rapporto tra segno e referente, ma anche quello tra significante (il suono che emettiamo quando pronunciamo la parola "albero" o le lettere che tracciamo quando la scriviamo) e il significato (il concetto di albero). Il suo bersaglio principale era la concezione adamitica del linguaggio (dall'Adamo della Genesi: il linguaggio come insieme di nomi di cose), che chiamò "chimerica", perché presuppone l'esistenza di un numero invariabile di significati che ricevono in ogni lingua una veste formale diversa.

Questo punto di vista permise a Saussure di separare il problema della referenzialità da quello della significazione, intesa come l'introduzione nell'espressione (che chiamò *parole*, opposta a *langue*, che indica la lingua in cui il segno è espresso) di un legame arbitrario ma necessario tra un significante e un significato "concettuale". Scriveva nel più famoso passaggio del suo *Corso*:

Tutto ciò che precede si risolve nel dire che nella lingua non vi sono se non differenze. Di più: una differenza suppone in generale dei termini positivi tra i quali essa si stabilisce; ma nella lingua non vi sono che differenze senza termini positivi. [...] ciò che vi è di idea [significato] o di materia fonica [significante] in un segno importa meno di ciò che vi è intorno ad esso negli altri segni.

Questo significa non solo che il segno linguistico non significa da solo, ma che il linguaggio è un sistema in cui tutte le unità sono interdipendenti. "Vedi" e "vide" hanno significati diversi (benché solo due lettere abbiano cambiato di posto), ma il significato del presente in "vedi" può esistere solo se opposto al significato del passato in "vide": semplicemente non si potrà identificare (e dunque comprendere) un segno linguistico se la mente non tiene conto degli opposti all'interno del sistema a cui appartiene, eliminando velocemente i simili mentre valuta il contesto dell'espressione (perché "vedi" è opposto non solo a "vide", ma anche a "guardi", "osservi", o anche – lasciando il campo semantico della visione – a "canti", "canmini" e così via). In breve, la caratteristica essenziale di qualsiasi segno è quella di essere ciò che altri segni non sono. Ma, aggiunge Saussure,

Dire che tutto è negativo nella lingua, è vero soltanto del significato e del significante presi separatamente: dal momento in cui si considera il segno nella sua totalità, ci si trova in presenza di una cosa positiva nel suo ordine.

In altre parole, il significante acustico e il significato "concettuale" sono differenziali per negazione (si definiscono attraverso ciò che non sono), ma dalla loro combinazione risulta un fatto positivo, "la sola specie di fatti che il linguaggio possiede", cioè il segno. Quest'affermazione può sembrare strana, dato che altrove Saussure ha ovunque insistito sulla natura *oppositiva* del segno: non reintroduce qui improvvisamente una qualità sostantiva, quando tutta la sua linguistica si basa sulla scoperta che "il linguaggio è forma e non sostanza"?

Tutto ruota intorno al concetto di *valore*, uno dei più complessi e controversi in Saussure. Il segno è positivo perché ha un valore determinato da ciò con cui può essere paragonato e scambiato all'interno del proprio sistema. Questo valore è assolutamente differenziale, come il valore di un biglietto da cento euro in rapporto a quello da cinquanta, ma conferisce al segno "qualcosa di positivo". Il valore è un concetto economico per Saussure; permette lo scambio di segni all'interno di un sistema, ma è anche ciò che osta-

ssure di separare il problema
ificazione, intesa come l'in-
nò parole, opposta a langue,
presso) di un legame arbitra-
un significato "concettuale".
uo Corso:

ire che nella lingua non vi
a differenza suppone in
uali essa si stabilisce; ma
ze senza termini positivi.
di materia fonica [signi-
di ciò che vi è intorno ad

o linguistico non significa da
a in cui tutte le unità sono
o significati diversi (benché
posto), ma il significato del
e opposto al significato del
on si potrà identificare (e
stico se la mente non tiene
ma a cui appartiene, elimi-
luta il contesto dell'espres-
solo a "vide", ma anche a
o il campo semantico della
a). In breve, la caratteristica
essere ciò che altri segni non

è vero soltanto del signifi-
ente: dal momento in cui
ci si trova in presenza di

co e il significato "concet-

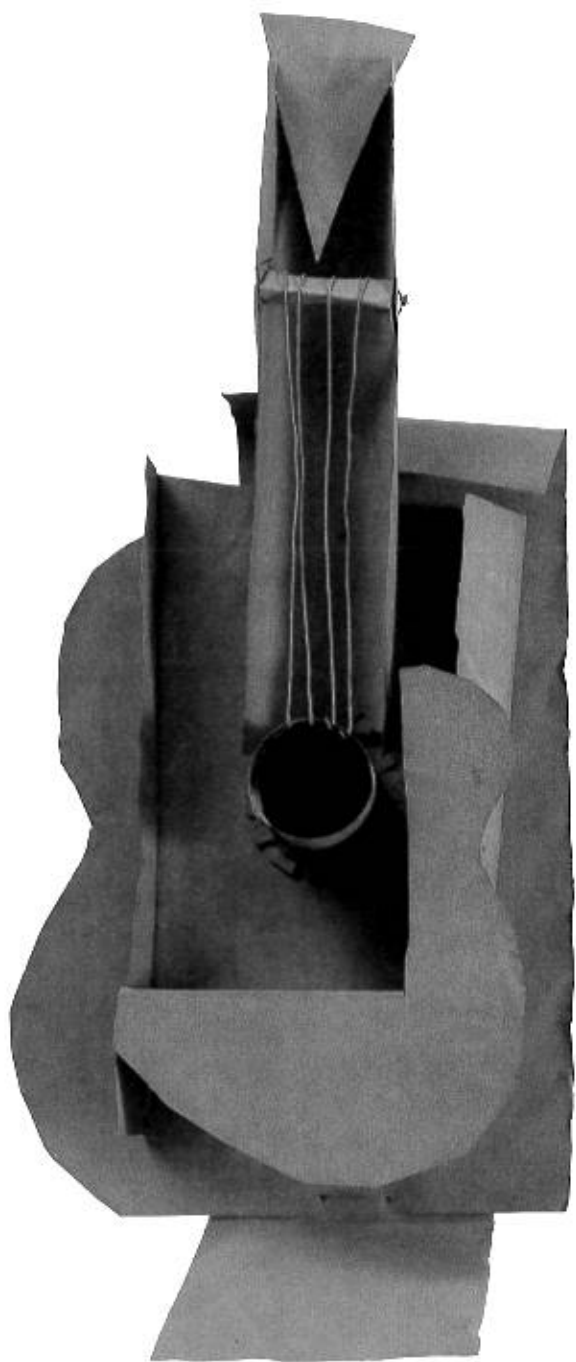


cola il loro scambio con segni appartenenti a un altro sistema.

Per spiegare la sua idea di valore Saussure invocò la metafora degli scacchi. Se, durante una partita, viene perso un pezzo, qualsiasi altro pezzo può sostituirlo provvisoriamente; i giocatori possono arbitrariamente scegliere qualsiasi sostituto, qualsiasi oggetto e perfino, dipende dalla loro capacità di ricordare, l'assenza di un oggetto. Per questo è la funzione del pezzo all'interno di un sistema a conferire il suo valore (così come è la posizione del pezzo in ogni istante della partita a dargli il suo significato di scambio). "Se aumenti il linguaggio con un segno", scrive Saussure, "diminuisce nella stessa proporzione il [valore] degli altri. Reciprocamente, se vengono scelti solo due segni [...] tutti i significati [possibili] dovranno essere divisi tra quei due segni. Uno designerebbe una metà degli oggetti, l'altro l'altra metà". Il valore di ognuno dei due segni sarebbe enorme.

Leggendo queste righe, non sorprenderà che Jakobson e i formalisti russi siano arrivati a conclusioni simili attraverso l'analisi del Cubismo – quello di Picasso in particolare, che dimostrava quasi maniacalmente l'interscambiabilità dei segni all'interno del sistema pittorico e il cui giocare sul gesto minimo richiesto per trasformare una testa in una chitarra o una bottiglia, in una serie di collage realizzati nel 1913, sembra una diretta illustrazione della dichiarazione di Saussure. La trasformazione metaforica indica che, *contra* Jakobson, Picasso non si è limitato al polo metonimico. Sembra invece gradire particolarmente strutture composite, che sono sia metaforiche che metonimiche. Un caso esemplare è la scultura del 1942 *Testa di toro* [2], dove la congiunzione (metonimia) di un manubrio e una sella di bicicletta ha prodotto una metafora (la somma delle due parti di bicicletta sono come una testa di toro), ma tali rapide trasformazioni basate sulle due operazioni strutturaliste della sostituzione e della combinazione sono moltissime nella sua opera. Come dire che il Cubismo di Picasso fu un'attività strutturalista, per usare le parole di Barthes: non solo operò un'analisi strutturale della tradizione figurativa dell'arte occidentale, ma costruì strutturalmente nuovi oggetti.

Un esempio è l'invenzione di Picasso dello spazio come nuovo



3 • Pablo Picasso, Chitarra, 1912

Costruzione con lastre di melaflo, corde e filo di ferro, 77,5 x 35 x 19,3 cm

Per lo Strutturalismo i segni sono opposti: e non sostanziali, cioè la loro forma e significato sono esclusivamente delimitati dalla loro differenza da tutti gli altri segni dello stesso sistema e non significherebbero niente se isolati. Con la pura giustapposizione per contrasto di vuoto e superficie nella sua scultura – che segna la nascita del cosiddetto “Cubismo sintetico”, la cui più importante invenzione formale sarebbe stata il collage – Picasso trasforma un vuoto in un segno della forma di una chitarra e un cilindro sorgente in un segno del suo buco. Così facendo, trasforma una non sostanza – lo spazio – in un materiale della scultura.

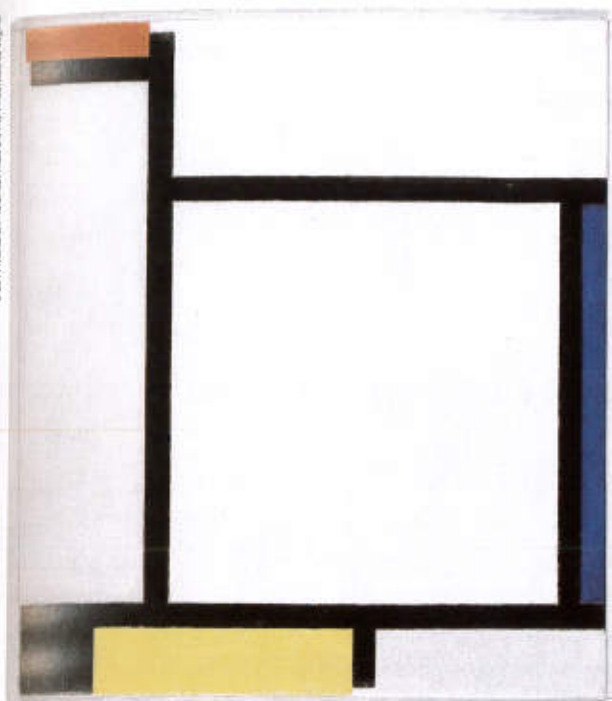
volume virtuale, la cui superficie esterna non vediamo (è immateriale), ma che intuiamo attraverso la posizione di altri piani. Come Saussure aveva scoperto per i segni linguistici, Picasso trovò che i segni scultorei non dovevano essere sostanzializzati. Lo spazio vuoto poteva facilmente essere trasformato in un segno differenziale e così combinato con ogni tipo di altri segni: niente più paura dello spazio, disse Picasso ai suoi colleghi scultori, dategli forma.

Tuttavia, come aveva notato Jakobson, il Cubismo è un “caso speciale” in cui i procedimenti possono venire separati (in un quadro cubista l'ombreggiatura è enfaticamente indipendente dal contorno, per esempio) e pochi artisti in questo secolo sono stati altrettanto buoni strutturalisti quanto Picasso nel suo periodo cubista. Un altro candidato proposto dai critici strutturalisti fu Piet Mondrian (1872-1944). Infatti, riducendo deliberatamente dal 1920 il suo vocabolario pittorico a pochissimi elementi – linee orizzontali e verticali nere, superfici di colori primari e di “non colori” (bianco, nero o grigio) – e producendo un'opera estremamente varia all'interno di tali parametri limitati [4], Mondrian dimostrò l'infinita combinatoria di qualsiasi sistema. Nella terminologia saussuriana si può dire che, poiché la nuova *langue* pittorica consisteva in una manciata di elementi e regole (“niente simmetria” era una di esse), le possibilità derivanti da tale spartano linguaggio (la sua *parole*) diventavano tanto più evidenti: aveva limitato il corpus dei possibili segni pittorici all'interno del suo sistema, ma questa stessa limitazione accresceva immensamente il loro “valore”.

Nonostante il fatto che Mondrian sembri uno strutturalista *avant la lettre*, non fu il tipo strutturale di analisi formale, ma piuttosto quello morfologico ad essere proposto per primo nello studio della sua arte. Questo formalismo morfologico, principalmente interessato agli schemi compositivi di Mondrian, è rimasto impressionistico in sé, benché ci abbia dato eccellenti descrizioni dell'equilibrio o disequilibrio dei piani nelle sue opere, della vivacità dei colori, dello staccato ritmico. Alla fine questo approccio rimase tautologico, soprattutto nel suo ottuso rifiuto di discutere il “significato”, e non è un caso che fu a lungo preferita un'interpretazione iconografica simbolista, anche se andava contro a ciò che l'artista stesso aveva detto.

Una lettura strutturale dell'opera di Mondrian cominciò a emergere solo negli anni Settanta. Essa esamina la funzione semantica giocata da varie combinazioni di elementi pittorici nell'evoluzione dell'opera dell'artista e cerca di comprendere come un apparentemente rigido sistema formale ha generato significati diversi. Invece che assegnare un significato fisso a questi elementi, come aveva cercato di fare l'interpretazione simbolista, è in grado di mostrare, per esempio, che dai primi anni Trenta il vocabolario pittorico “neoplastico” che aveva coniato nel 1920 e usato da allora si era trasformato in una macchina autodistruttiva destinata ad abolire non solo la figura, come aveva fatto prima, ma i piani di colore, le linee, le superfici e per estensione ogni possibile identità; in altre parole, che l'arte di Mondrian provoca un nichilismo epistemologico di intensità crescente. In breve, se i critici e gli storici dell'arte fossero stati più attenti allo sviluppo formale della sua opera, avrebbero

▲ 1913, 1917, 1944



4 • Piet Mondrian, *Composizione con rosso, blu, nero, giallo e grigio*, 1921

Olio su tela, 39,4 x 35 cm

Permutazione e combinazione sono gli strumenti con cui ogni discorso è generale e in quanto tali costituiscono i due aspetti principali di quella che Barthes ha chiamato l'"attività strutturalista". Nelle sue opere Mondrian verifica, come farebbe uno scienziato, se e come la nostra percezione di un quadrato centrale si modifica secondo i cambiamenti di ciò che lo circonda.

potuto cogliere il rapporto, che dal 1930 si sentì propenso a trattare anche nei suoi testi, tra ciò che cercava di realizzare pittoricamente e le sue idee politiche anarchiche. Allo stesso modo avrebbero compreso che, se la sua classica opera neoplasticista era stata guidata da un ethos strutturale, durante l'ultimo decennio della sua vita questo ethos si era diretto verso la decostruzione dell'insieme di opposizioni binarie su cui era basata la sua arte: avrebbero visto che, come Barthes, Mondrian aveva cominciato come praticante dello Strutturalismo per diventare poi uno dei suoi più formidabili critici. Ma avrebbero dovuto essere versati nello Strutturalismo stesso per diagnosticare il suo attacco.

Due aspetti dell'arte di Mondrian dopo il 1920 spiegano perché la sua arte diventò un oggetto ideale per un approccio strutturalista: primo, era un corpus chiuso (non solo piccolo nel suo insieme, ma, come abbiamo già detto, il numero di elementi pittorici usato era molto limitato); secondo, la sua opera era agevolmente distribuita in serie. I primi due passi metodologici di qualsiasi analisi strutturale sono la definizione di un corpus chiuso di oggetti da cui può essere dedotto un insieme di regole ricorrenti e, all'interno di questo corpus, la costituzione tassonomica di serie: infatti è solo dopo l'esame delle varie serie di cui è propriamente costituita l'opera di Mondrian che uno studio più elaborato del significato di queste opere è diventato possibile. Ma ciò che un'analisi strutturale può fare con la produzione di un singolo artista, può farlo anche al microlivello della singola opera, come hanno ampiamente dimostrato i formalisti russi o Barthes, o al macrolivello di un intero ambito, come ha mostrato Claude Lévi-Strauss nei suoi studi su vasti insiemi di miti. Il metodo resta lo stesso, cambia solo la scala dell'oggetto d'inchiesta: in ogni caso, vanno distinte le "unità" discrete in modo che i loro rapporti possano essere compresi ed emergano i loro significati oppositivi.

Il metodo ha però i suoi limiti, perché presuppone la coerenza interna del corpus d'analisi, la sua unità – ragione per cui produce i suoi risultati migliori quando si occupa di un singolo oggetto o di una serie limitata per varietà. Grazie a una forte critica delle nozioni stesse di coerenza interna, corpus chiuso e autorialità, quello che ora viene chiamato "Poststrutturalismo", mano nella mano con le pratiche letterarie e artistiche dette "postmoderniste", ha smussato la preminenza di cui hanno goduto Strutturalismo e formalismo negli anni Sessanta. Ma, come chiariscono diversi capitoli di questo volume, il potere euristico delle analisi strutturali e formaliste, soprattutto dei momenti canonici del modernismo, non va assolutamente scartato.

ULTERIORI LETTURE:

Roland Barthes, *Miti d'oggi* (1957), trad. it. Einaudi, Torino 1994

Roman Jakobson, *Che cos'è la poesia?* (1933), trad. it. in *Poetica e poesia*, Einaudi, Torino 1985, e *Due aspetti del linguaggio e due tipi di disturbi dell'afasia* (1956), trad. it. in *Corso di linguistica generale*, Einaudi, Torino 1967

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton University Press, Princeton 1972

Thomas Levin, *Walter Benjamin and the Theory of Art History*, n. October, n. 47, inverno 1989

Ferdinand de Saussure, *Corso di linguistica generale*, trad. it. Laterza, Bari 1967

Yve-Alain Bois

▲ Introduzione 4

● 1977, 1984b

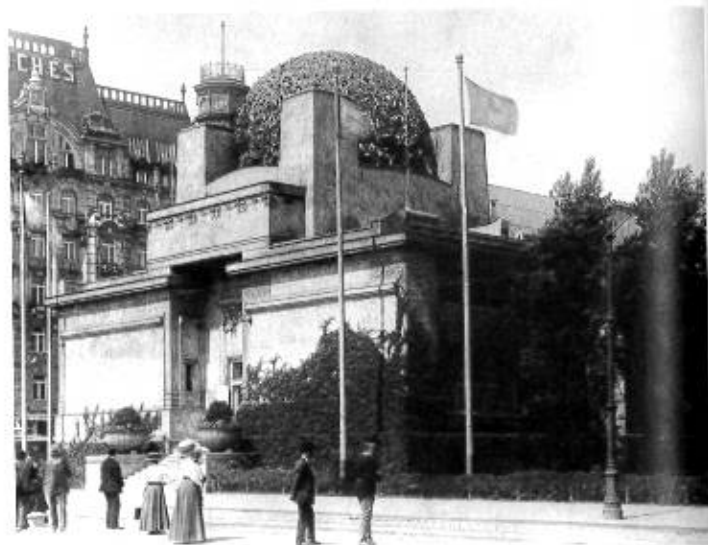
Sigmund Freud pubblica *L'interpretazione dei sogni*: a Vienna la nascita dell'arte espressiva di Gustav Klimt, Egon Schiele e Oskar Kokoschka coincide con quella della psicanalisi.

Sigmund Freud nell'epigrafe alla sua *Interpretazione dei sogni* dichiara: "Se non otterrò dai Celesti, solleverò l'Acheronte". Con questa citazione dall'*Enaide* il viennese fondatore della psicanalisi intendeva "descrivere i percorsi delle pulsioni represses". Sta proprio qui, riteniamo, il legame tra l'intrepido esploratore dell'inconscio e gli arroganti innovatori dell'arte che furono Gustav Klimt (1862-1918), Egon Schiele (1890-1918) e Oskar Kokoschka (1886-1980). Perché anch'essi hanno sollevato l'Acheronte, nei primi anni del secolo, attraverso l'espressione liberatoria degli istinti repressi e dei desideri inconsci.

Questi artisti sollevarono l'Acheronte, ma non fu una semplice liberazione. Un'espressione senza ostacoli è rara in arte ed evitata dalla psicanalisi. Freud non l'avrebbe in nessun caso sostenuta: collezionista conservatore di antichi oggetti egizi e asiatici, era diffidente nei confronti degli artisti modernisti. Il legame tra questi quattro contemporanei viennesi è meglio descritto dalla nozione di "lavoro del sogno" sviluppato da Freud nell'*Interpretazione dei sogni*. Secondo questo studio epocale il sogno è un "rebus", un frammentato racconto per immagini, un desiderio segreto che preme per venire espresso e insieme un censore interiore che cerca di reprimere. Tale conflitto è spesso suggerito nei dipinti più provocatori di Klimt, Schiele e Kokoschka, che sono frequentemente ritratti: una lotta tra espressione e rimozione nel modello come nel pittore. Forse più di qualsiasi altro stile modernista, quest'arte pone lo spettatore nella posizione dell'interprete psicanalitico.

Ribellione edipico

Sebbene Parigi sia più celebrata come capitale dell'arte modernista, Vienna fu testimone di molti avvenimenti paradigmatici delle avanguardie del cambio di secolo. Il primo fu l'atto stesso di "secessione": il ritiro dall'Accademia di Belle Arti nel 1897 di un gruppo di diciannove artisti (tra cui Klimt) e architetti (tra cui Joseph Maria Olbrich [1867-1908] e Josef Hoffmann [1870-1956]) e la formazione di un proprio gruppo, con tanto di proprio edificio [1]. In opposizione alla vecchia guardia accademica, la Secessione difendeva il nuovo e il giovane fin nel nome dello stile internazionale che adottò, detto Art nouveau in francese e Jugendstil in tedesco (letteralmente: "stile giovane"). Tipico delle avanguardie era anche che



1 • Joseph Maria Olbrich, *Palazzo della Secessione viennese*, 1898
Veduta dell'entrata principale

tale difesa provocasse grande scandalo. Prima di tutto, nel 1901 l'Università di Vienna rifiutò un cupo dipinto sull'argomento della filosofia che aveva commissionato a Klimt, il quale rispose con un secondo dipinto sull'argomento della medicina che era ancora più provocatorio. Poi, nel 1908 la Scuola di Arti e Mestieri dopo una rappresentazione del suo sinistro dramma di passione e violenza *Assassino, speranza delle donne* espulse Kokoschka – primo bando della sua lunga vita di nomade. Infine, nel 1912 le autorità accusarono Schiele di sequestro e corruzione di minore, lo imprigionarono per ventiquattro giorni e bruciarono diversi suoi disegni esplicitamente sessuali.

Queste controversie non erano inscenate per il divertimento della borghesia; indicavano una vera spaccatura tra realtà privata e moralità pubblica nella Vienna del tempo. La nuova arte emerse infatti quando l'Impero austroungarico era al collasso; fu sintomatica, come ha suggerito lo storico Carl E. Schorske, della "crisi dell'ego liberale" del vecchio ordine. Vi è qui un altro collegamento con Freud: più che una liberazione del sé, quest'arte attesta un conflitto all'interno del soggetto individuale nei confronti delle sue discusse autorità, l'accademia e lo stato – in termini freudiani il Super-Io che osserva tutti noi –, "una crisi della cultura

caratterizzata da un'ambigua combinazione di ribellione edipica collettiva e di ricerca narcisistica di un nuovo sé" (Schorske).

Questa crisi non fu affatto tempestiva o uniforme. C'erano differenze non solo tra Secessione e Accademia, ma anche tra l'estetica espressionista di giovani pittori come Schiele e Kokoschka e l'ethos Art nouveau di artisti della Secessione come Klimt, che invocavano un'"opera d'arte totale". (Questa *Gesamtkunstwerk* ebbe il suo esempio nel Palazzo Stoclet a Bruxelles, progettato da Hoffmann nel 1905 con mosaici murali arborei creati da Klimt [2].) La Secessione era divisa anche internamente. Nei suoi atelier di artigianato (*Werkstätte*) promosse le arti decorative, che spesso altri stili modernisti sopprimeranno ("decorativo" diventò un termine molto imbarazzante per molti esponenti dell'arte astratta); per esempio Klimt usò media arcaici come la tempera e la foglia d'oro o il mosaico. Dall'altra parte, nel suo uso espressivo della linea e del colore, la Secessione incoraggiò anche esperimenti modernisti di forme astratte. Fu così che cadde in contraddizione, in uno stile tra il figurativo e l'astratto, in uno stato d'animo tra il malessere fin de siècle e la *joie de vivre* di inizio secolo. Questo conflitto è perlopiù evocato da quella linea nervosa, quasi nevristenica che Klimt ha passato a Schiele e Kokoschka.

In queste tensioni con lo stile Art nouveau della Secessione il grande critico tedesco Walter Benjamin (1892-1940) intravide più tardi una contraddizione fondamentale tra le basi individuali dell'arte artigianale e quelle collettive della produzione industriale:

L'apoteosi dell'anima solitaria appare come la sua [dell'Art nouveau] meta; l'individualismo è la sua teoria. In van de Velde la casa appare come espressione della personalità. L'ornamento è, per questa casa, ciò che la firma è per il quadro. Ma il vero significato dello stile Art nouveau non appare in questa ideologia. Esso è l'ultimo tentativo di sortita dell'arte assediata dalla tecnica nella sua torre d'avorio: un tentativo che mobilita tutte le riserve dell'interiorità. Essa trova la sua espressione nel linguaggio lineare medianico, nel fiore come simbolo della natura nuda e vegetativa, che si oppone all'ambiente tecnicamente armato.

Se l'Art nouveau rappresentò l'ultima sortita da parte dell'Arte, la Secessione segnalò l'abbraccio totale della Torre d'avorio, come esemplificato dal suo bianco edificio, pieno di ornamenti floreali sulla facciata e con la cupola a griglie, concepito dal suo progettista Olbrich come "un tempio dell'arte che vuole offrire un rifugio tranquillo ed elegante all'amante dell'arte". Dunque, anche mentre rompeva con l'Accademia, la Secessione lo faceva solo per ritrarsi in uno spazio ancora più puro di autonomia estetica. E ancora, con un'ulteriore contraddizione, pretendeva che tale autonomia fosse espressione dello spirito del suo tempo, come affermato dal motto scritto sotto la cupola: "A ogni epoca la sua arte, all'arte la sua libertà". Vi è qui, come potevano dire i contemporanei storici dell'arte, il "volere artistico" (*Kunstwollen*) stesso di questo nuovo movimento.



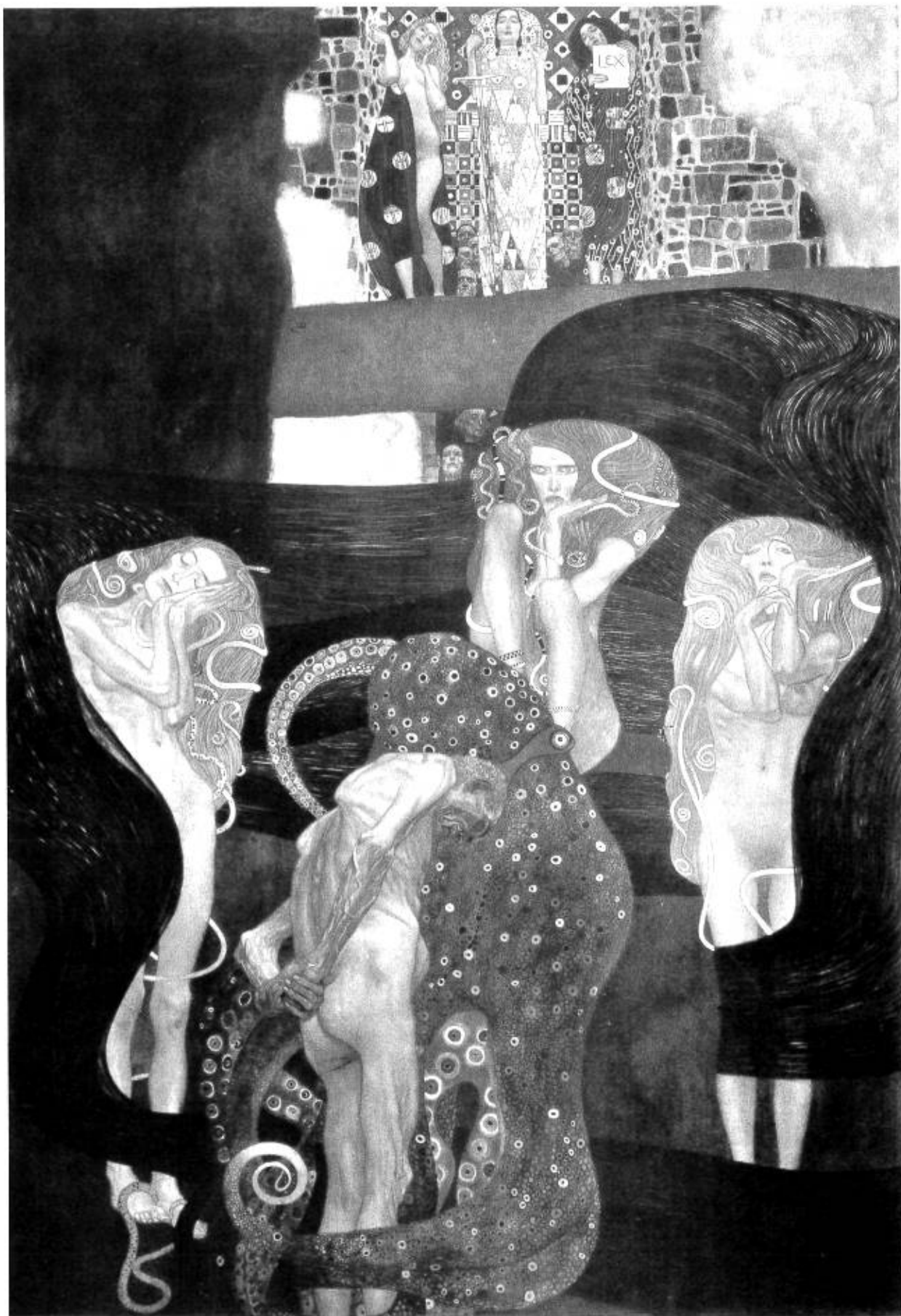
2 • Josef Hoffmann, Palazzo Stoclet, Bruxelles, 1905-11

Sala da pranzo: decorazioni murali di Gustav Klimt, mobili di Josef Hoffmann

Una sfida tinta di impotenza

Il primo presidente della Secessione viennese fu Gustav Klimt, il cui percorso artistico passò dalla cultura storica dell'Impero austroungarico, attraverso la ribellione avanguardista contro la tradizione al cambio di secolo, a una ritrattistica ornamentale dell'alta società viennese dopo che la rivolta modernista gli apparve, alla fine, sconfitta. Suo padre, un incisore, lo aveva mandato alla Scuola di Arti e Mestieri, da cui uscì come decoratore di interni nel 1883, proprio quando venivano completati i monumentali edifici della centrale Ringstrasse della Vienna ristrutturata. I suoi primi lavori comprendono dipinti allegorici per due edifici della nuova Ringstrasse – un dipinto di figure teatrali (tra cui Amleto) per il soffitto del Teatro municipale (1886-88) e uno di allegorie della cultura (tra cui Atena) per il corridoio del Kunsthistorisches Museum (1891). Nel 1894, a partire da questi successi, la nuova Università di Vienna gli commissionò tre dipinti per i soffitti – con le rappresentazioni della Filosofia, della Medicina e della Giurisprudenza – sul tema illuminista del "trionfo della Luce sulle Tenebre". Klimt lavorò sul progetto ad intermittenza per i dieci anni seguenti, esponendo il primo dipinto, *Filosofia*, nel 1900. Durante questo periodo fu comunque impegnato nella Secessione e il quadro finito non fu esattamente quello che l'Università si aspettava. Invece che un pantheon di filosofi, Klimt presentò un tormentato flusso di corpi mescolati attraverso uno spazio amorfo sorvegliato da un'oscura sfiga al centro e da una testa luminosa (che evocava Medusa più che Atena) in fondo. In quel mondo erano le Tenebre che sembravano trionfare sulla Luce.

Se in quest'opera aveva messo in dubbio la filosofia razionalista, nella seguente, presentata nel 1901, Klimt derise la medicina tera-



3 • Gustav Klimt, *Giurisprudenza*, 1903-7
Olio su tela, dimensioni sconosciute (distinto nel 1943)

peutica. Qui la Medicina è rappresentata come un altro inferno, con ancora più corpi, alcuni immersi in un torpore sensuale, altri ammassati con cadaveri e scheletri – una fantasmagoria grottesca dell'“unità della vita e della morte, dell'interpenetrazione della vitalità istintiva e della dissoluzione personale” (Schorske). Schiaffo ancora più forte in faccia all'Università, anche questo dipinto fu rifiutato e Klimt ammonito. La sua replica fu l'elaborazione della rappresentazione finale della Giurisprudenza [3] in un ultimo inferno di punizione criminale, con tre grandi e intense furie intorno a una figura maschile emaciata, tutte nude nella buia parte bassa e tre piccole impassibili grazie togate in una ieratica parte alta. Queste figure allegoriche di Verità, Giustizia e Legge assistono severamente la vittima maschile, che, circondata dai tentacoli di una piovra, è alla mercé delle tre furie della punizione (una dorme dimentica, una spalanca gli occhi vendicativa, la terza ammicca come per adescare). Qui la punizione appare psicologizzata come castrazione: l'uomo è emaciato, la testa china, il pene vicino alle fauci della piovra. In un certo senso è questo uomo sottomesso che Schiele e Kokoschka cercheranno di liberare, benché anche nella loro arte rimanga svilito. “La sua stessa sfida era tinta dello spirito dell'impotenza”, scrive Schorske di Klimt, ed è altrettanto vero di Schiele e Kokoschka.

Queste committenze fallite segnarono una crisi generale nell'arte pubblica del tempo: chiaramente il gusto del pubblico e la pittura progressista si erano separati. Per lo più Klimt si distaccò dall'avanguardia per dipingere ritratti realistici dell'elegante alta società, persone decorative su sfondi decorativi. La sua rinuncia lasciò a Schiele e Kokoschka il compito di sondare “le pulsioni repress”, che essi fecero nella forma spesso di figure angosciate prive di riferimento storico e di contesto sociale. (Guardare le sue figure, osservò una volta Schiele, significa “guardare dentro”.) Scettici nei confronti delle raffinatezze decorative dell'Art nouveau, sia Schiele che Kokoschka si volsero ai pittori postimpressionisti e simbolisti come precedenti espressivi. (Come in altre ▲ capitali, le retrospettive di Vincent van Gogh e Paul Gauguin ebbero grande influenza, così come le mostre alla Secessione del norvegese Edvard Munch [1863-1944] e dello svizzero Ferdinand Hodler [1853-1918].)

Ritrattistica sintomatica

Cresciuto in una famiglia borghese di funzionari delle ferrovie, Egon Schiele incontrò Klimt nel 1907 e presto adattò la sinuosa linea sensuale del suo mentore al proprio modo di disegnare angolare e nervoso; nei dieci anni che precedettero la sua morte (Schiele morì nell'epidemia di influenza spagnola del 1918) produsse circa trecento dipinti e tremila opere su carta. In rossi sanguigni e bruni terrosi, pallidi gialli e lugubri neri, Schiele tentò di dipingere il pathos direttamente in paesaggi malinconici con alberi avvizziti così come in disperate immagini di madri e figli addolorati. Più famosi sono i suoi disegni di ragazze adolescenti, spesso sessualmente esposte, e i suoi autoritratti, talvolta in posizioni altrettanto

esplicite. Se Klimt e Kokoschka esplorarono il legame reciproco tra pulsioni masochiste e sadiche, Schiele indagò un'altra coppia freudiana di piaceri perversi: il voyeurismo e l'esibizionismo. Spesso fissa così intensamente – lo specchio, noi – che la differenza tra il suo sguardo e il nostro minaccia di dissolversi, ed egli sembra diventare l'unico osservatore, il solitario voyeur della propria esibizione. Ma per lo più Schiele non sembra tanto provocatoriamente orgoglioso della propria immagine quanto piuttosto pateticamente esposto nel suo stato rovinoso.

Prendiamo il suo *Autoritratto nudo in grigio con bocca aperta* [4]. La figura richiama la vittima emaciata della *Giurisprudenza* ora girata davanti e più giovane. Ha infranto liberamente, altrettanto liberamente è stato infranto: le sue braccia non sono intere, sono amputate. Più che un angelo in volo è uno spaventapasseri dalle ali tarpate e tagliate a colpi di coltello. La sua leggera asimmetria evidenzia altre opposizioni: sebbene maschio, il suo pene è retratto e il suo torso più femminile che altro. Con quegli occhi cerchiati, il suo volto assomiglia a una maschera mortuaria e la sua bocca aperta può essere interpretata sia come urlo vitale che come



4 • Egon Schiele, *Autoritratto nudo in grigio con bocca aperta*, 1910
Gouache e matita su carta, 44,8 x 31,5 cm

▲ 1900, 1906

apertura mortifera. Questo autoritratto sembra catturare il momento in cui la vitalità e la mortalità si incontrano in nevrotica morbosità.

Questa trasformazione della figura è l'eredità primaria dell'arte viennese del periodo. Può sembrare conservatrice rispetto ad altra arte modernista, ma trent'anni dopo spinse i nazisti a condannarla come "degenerata". Ormai esaurita la sua funzione di ideale classico (il nudo accademico) e di tipo sociale (il ritratto di genere), la figura diventa qui una cifra di disturbo psicosessuale. Senza influenza diretta di Freud, questi artisti hanno sviluppato una sorta di ritrattistica sintomatica che ha ampliato l'espressiva rappresentazione di persone di van Gogh, una ritrattistica che evoca meno i desideri dell'artista che le rimozioni del modello, indirettamente, attraverso tic e tensioni fisiche. Qui, quello che la linea assottigliata, spesso emaciata, era in Klimt e Schiele, è la linea agitata, spesso graffiata, in Kokoschka: un segno di affioramento tortuoso di un conflitto soggettivo.

Anch'egli influenzato da Klimt, Oskar Kokoschka sviluppò ulteriormente questa ritrattistica sintomatica di Schiele e indagò ancora di più la sua dimensione dirompente, fino al punto di venir costretto a lasciare del tutto Vienna. Durante le sue tribolazioni Kokoschka fu sostenuto dall'architetto e critico modernista Adolf Loos (1870-1933), già famoso per i suoi progetti austeri e le polemiche feroci, e il ritratto che Kokoschka fece nel 1909 a questo grande purista si può dire che catturi la loro "comunanza di opposti" [5]. Simile per alcuni aspetti stilistici (come gli occhi cerchiati) all'autoritratto di Schiele, il quadro evoca una soggettività che è comunque piuttosto diversa. Loos, vestito, guarda dentro di sé: è composto, ma in un certo senso è sotto pressione. Infatti, più che espresso, spinto a uscire, il suo essere sembra compresso, premuto verso l'interno. Autoposseduto, in entrambi i sensi del termine, trattiene le proprie energie con un'intensità che sembra deformare le sue mani contorte.

Un anno prima del ritratto, Loos aveva pubblicato la sua diatriba contro l'Art nouveau della Secessione; intitolato *Ornamento e delitto* (1908), si può anche leggere come "Ornamento è delitto". Loos considerava l'ornamento non solo erotico all'origine, ma escrementizio e, sebbene giustificasse tale amoralità nei bambini e nei "selvaggi", scrisse che "l'uomo del nostro tempo, che per un suo intimo impulso imbratta i muri con simboli erotici, è un delinquente o un degenerato". Non per niente, in questa terra a cui lo scrittore Robert Musil aveva dato il soprannome scatologico di "Cacania", Freud aveva pubblicato il suo primo testo su "carattere ed erotismo anale" nel 1908. Ancora, mentre Freud voleva soltanto *comprendere* i fini antropologici della repressione delle pulsioni anali, Loos voleva *imporli*: "Si può misurare la civiltà di un popolo dal grado in cui sono sconciate le pareti delle latrine", scriveva. "L'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso". Loos non aveva simpatia per la psicoanalisi; il suo amico e compatriota Karl Kraus (1874-1936) una volta la definì "la malattia di chi pensa che sia la cura". Ma, come Freud, Loos immaginava l'anale come



5 • Oskar Kokoschka, *Ritratto dell'architetto Adolf Loos*, 1909
Olipis/tefa: 73,7 x 62,7 cm

una zona confusa di indistinzione e questa era la ragione per cui pensava che le arti applicate della Secessione e le violente esplosioni dell'Espressionismo fossero escrementizie. Contro tale confusione, Loos e Kraus esigevano una pratica autocritica in cui ogni arte, linguaggio e disciplina fosse più distinta, specifica e pura. Va anche ricordato che Vienna era la patria non solo di pittori dirompenti come Klimt, Schiele e Kokoschka, ma anche di voci in altri ambiti come Loos in architettura, Kraus nel giornalismo, Arnold Schoenberg (1874-1951) in musica e Ludwig Wittgenstein (1889-1951) in filosofia (che scrisse che "la filosofia è la critica del linguaggio"). Già all'inizio del secolo, dunque, troviamo a Vienna un'opposizione fondamentale per molta parte del modernismo seguente: quella tra libertà espressive e rigorose limitazioni.

ULTERIORI LETTURE

- Walter Benjamin, *Sauvagine e Parigi*, trad. it. in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1992
- Allan Janik e Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Simon and Schuster, New York 1973
- Adolf Loos, *Ornamento e delitto*, trad. it. in *Parola nel vuoto*, Adelphi, Milano 2001
- Carl E. Schorske, *Vienna in da sesto*, trad. it. Bompiani, Milano 1981
- Kirk Varnedoe, *Vienna 1900: Art, Architecture, and Design*, Museum of Modern Art, New York 1985

Matisse visita Rodin nel suo atelier parigino, ma rifiuta lo stile scultoreo dell'artista più anziano.

Nel 1900, quando Henri Matisse (1869-1954) fece visita a Auguste Rodin (1840-1917) nel suo studio, il sessantenne artista era una figura di spicco. Rodin aveva goduto a lungo di una notevole reputazione del solo scultore che era stato capace di ringiovanire un medium moribondo dopo un intero secolo di tediosi monumenti accademici e statue di cattivo gusto. Ma la sua produzione scultorea era divisa, come ha notato lo storico dell'arte americano Leo Steinberg, tra quella pubblica e quella privata: mentre la sua fama era largamente basata sulle sue opere in marmo, che a loro modo continuavano più che sovvertire la tradizione accademica, la parte più vasta e innovativa della produzione (composta di numerosi gessi raramente fusi in bronzo) era custodita nel segreto del suo studio. Il suo *Monumento a Balzac*, con la grossa colonna del corpo coperto da un pastrano che lo priva di qualsiasi attributo espressivo tradizionale, fu forse la prima scultura pubblica in cui Rodin rivelò il suo stile privato: la sua inaugurazione nel 1898, che creò enorme scandalo, può essere considerata la nascita della scultura moderna. Rodin aveva lavorato assiduamente al monumento per sette anni e rimase ferito (per quanto forse non del tutto sorpreso) quando fu liquidato come "crudo abbozzo" dai membri della Société des Gens de Lettres che lo aveva commissionato e venne cinicamente caricaturizzato dalla stampa (sarebbe stato installato nella sua attuale posizione a Parigi solo nel 1939). Rodin rispose ai critici erigendo un padiglione all'Esposizione Universale del 1900, tenutasi in vari luoghi sparsi per Parigi dall'aprile al novembre di quell'anno, con una retrospettiva delle sue opere: per Matisse e molti altri a questo punto Rodin rappresentò l'ideale romantico dell'artista incompreso, che rifiuta di sottomettersi alle pressioni della società borghese.

La leggenda vuole che quando Matisse, incoraggiato da un ammiratore che era uno dei molti assistenti di Rodin, visitò il vecchio scultore, portasse con sé una selezione di suoi rapidi disegni dal vero da sottoporli, ma questi non piacquero molto a Rodin. Il consiglio che diede – che Matisse si "preoccupasse" di più dei suoi disegni e aggiungesse dettagli – trovò un orecchio risolutamente sordo: non c'era molta differenza tra questo precepto e l'insegnamento della Scuola di Belle Arti che Matisse aveva già definitivamente rigettato (e che si aspettava che anche Rodin sprezzasse).

Sulle orme del maestro

Ma qualunque indicazione Matisse cercasse da Rodin sul suo metodo di disegno, la sua visita deve essere stata indotta soprattutto dalla curiosità per la pratica scultorea di Rodin. Non è sicuro se Matisse stesse già lavorando a *Il servo* [1], ma, che sia il motivo reale della visita o il suo immediato effetto, questa scultura segna sia il primo serio confronto di Matisse con l'arte di Rodin, sia il suo defi-



1 • Henri Matisse, *Il servo*, 1900-3 (fusione 1908)
Bronzo, altezza 82,4 cm

nitivo congedo da essa, perché è la risposta diretta al mutilato *Uomo che cammina* [2] di Rodin, che era stato esposto come studio per un *San Giovanni Battista*, insieme al molto più addomesticato e anatomicamente intero *San Giovanni* stesso, nel padiglione del 1900. Usando lo stesso modello – tal Bevilacqua, a lungo noto per essere il preferito di Rodin – approssimativamente nella stessa posa, Matisse sottolineò sia il debito sia le differenze da Rodin, una dialettica ulteriormente acuita dall'amputazione delle braccia del *Servo* in occasione della sua fusione in bronzo nel 1908.

Anche se l'*Uomo che cammina* di Rodin non sta veramente camminando – come ha fatto notare Leo Steinberg, entrambi i piedi sono ancorati a terra, più come quelli di un "pugile che sta sferrando un colpo" – l'illusione è quella di un'energia trattenuta: il movimento è bloccato, ma la figura è pronta a scattare. Il *servo* di Matisse invece è irrimediabilmente statico, trattenuto. Lo spettatore non è mai tentato di immaginare la figura in movimento, di animarla nella sua mente. Il corpo stesso sembra malleabile: le proporzioni sgraziate del modello sono accentuate dalla curva sinuosa tracciata nello spazio dalla figura nel suo insieme, un'ondulazione generale derivante dal ventre prominente e che attraversa l'intero corpo in altezza, su per il torace rientrante e la schiena incurvata fino alla testa inclinata e giù allo stinco destro che fa da interruzione sotto il ginocchio piegato in dentro. Non suggerisce nessun tipo di tensione, né nello spazio mentale né in quello fisico: uno dei primi antimonumenti risolutamente modernisti, questa scultura afferma la propria autonomia di oggetto.

Questo non significa che *Il servo* non debba niente al mestiere di Rodin. L'impressione stessa di malleabilità della scultura deriva in gran parte dalla superficie agitata dell'opera, un carattere stilistico essenziale dell'arte "privata" di Rodin e che segna una delle rivoluzioni più importanti della tradizione della scultura occidentale fin dall'antichità – una tradizione che chiedeva allo scultore di "dar vita" al marmo (il mito di Pigmalione), che gli faceva credere (o meglio *pretendeva* di far credere) che la sua statua fosse dotata di vita organica. Mentre il Rodin pubblico è interamente erede di questa tradizione, quello privato è un maestro dell'"arte processuale", la sua scultura essendo un vero e proprio catalogo dei procedimenti, accidentali o meno, che compongono l'arte del modellato e della fusione. La ferita aperta sul dorso dell'*Uomo che cammina*, la grande scalfittura su quella della *Figura che vola* (1890-91), le escrescenze sulla fronte del suo *Baudelaire* del 1898 e molte altre "anomalie" praticate dentro il bronzo attestano la determinazione di Rodin nel trattare il procedimento scultoreo come un linguaggio i cui segni sono manipolabili. In altre parole, il Rodin pubblico afferma la trasparenza della scultura come linguaggio, mentre quello privato insiste sulla sua opacità, la sua materialità.

Matisse, senza dubbio stimolato da questi esempi, accentua l'agitazione della superficie di *Il servo*; ammassa discontinuità muscolari, concependo tutta la sua scultura come un'accumulazione di forme rotonde più o meno piccole o di colpi di spatola su cui la luce indugia. Ma così facendo va troppo lontano e si avvicina allo stile di Medardo Rosso (1858-1928), l'italiano autoproclamatosi rivale di



2 • Auguste Rodin, *Uomo che cammina*, 1900
Bronzo, 84 x 51,5 x 50,8 cm

Rodin, che si definiva impressionista e aspirava ad imitare le pennellate impressioniste nelle sue sculture di cera. Diversamente da quella di Rodin, la scultura di Rosso è pittorica e rigidamente frontale. L'effetto di smaterializzazione della luce sulle superfici, il modo in cui i contorni delle figure sono divorati dall'ombra e possono essere visti solo da un punto di vista, sono caratteri che Matisse rifiuta nel momento stesso in cui flirta con la loro possibilità.

Il servo, uno dei due pezzi con cui Matisse impara l'arte della scultura (necessità tra le trecento e cinquecento sessioni di posa con il modello!), è dunque un'opera paradossale: nella sua imitazione incontrollata dei segni "processuali" di Rodin, Matisse è più realista del re. L'agitazione stessa della superficie rischia pericolosamente di distruggere l'integrità della figura e il suo arabesco totale, e di trasformarla, come farebbe Rosso, in un surrogato pittorico. Da allora Matisse avrebbe capito meglio il principio della materialità di Rodin e mai più abusato in questa direzione. Quasi tutti i suoi futuri bronzi avrebbero continuato a mostrare i segni della manipolazione della creta, senza mettere, però, in pericolo la fisicità della scultura. Forse l'esempio più singolare di questo effetto è l'esagerazione della fronte di *Jeannette V* [3], che ebbe un tale impatto su Picasso quando la scoprì nel 1930 che cominciò ad emularla in una serie di teste o di busti modellati subito dopo.

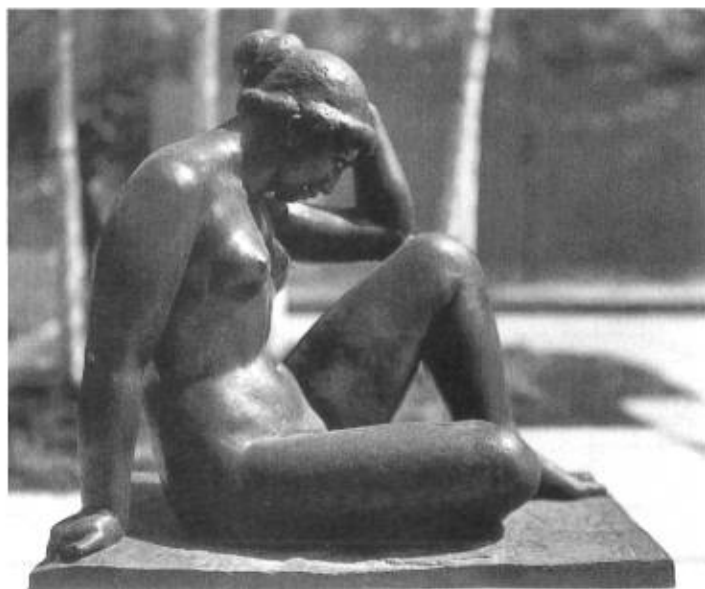
Matisse si allontana

Durante la sua visita a Rodin, Matisse imparò anche ciò che distingueva fondamentalmente la sua estetica da quella del maestro: "Non capivo come Rodin potesse lavorare al suo *San Giovanni*, tagliando la mano e innescandola su un piolo; la lavorava in dettaglio, tenendola con la mano sinistra, pare, comunque tenendola staccata dall'insieme, poi la riattaccava al braccio; poi ancora le cercava una direzione, in rapporto al movimento generale. Già vedevo per me stesso soltanto un lavoro di architettura generale, che sostituisce i dettagli esplicativi con una sintesi viva e suggestiva". Matisse aveva già capito di non essere un "realista" quando aveva modellato un giaguaro da un'opera dello scultore francese del XIX secolo Antoine-Louis Barye e non era riuscito a capire l'anatomia di un gatto scuoiato che si era procurato per l'occasione (*Giaguaro che divora una lepre* [1899-1901], l'altra scultura con cui imparò quest'arte e disse addio alla somiglianza anatomica). Così non fu la pura artificialità del metodo di Rodin ad irritare Matisse, ma la sua combinazione di frammenti innestati tra loro e il suo amore sconfinato per la figura parziale.

Come dire che Matisse ignorò uno degli aspetti più moderni della pratica di Rodin, quello che invece Constantin Brancusi avrebbe



3 • Henri Matisse, *Jeannette V*, 1916
Bronzo, altezza 58 cm



4 • Aristide Maillol, *Il Mediterraneo*, 1902-5
Bronzo, 104,1 x 114,3 x 75,6 cm base inclusa

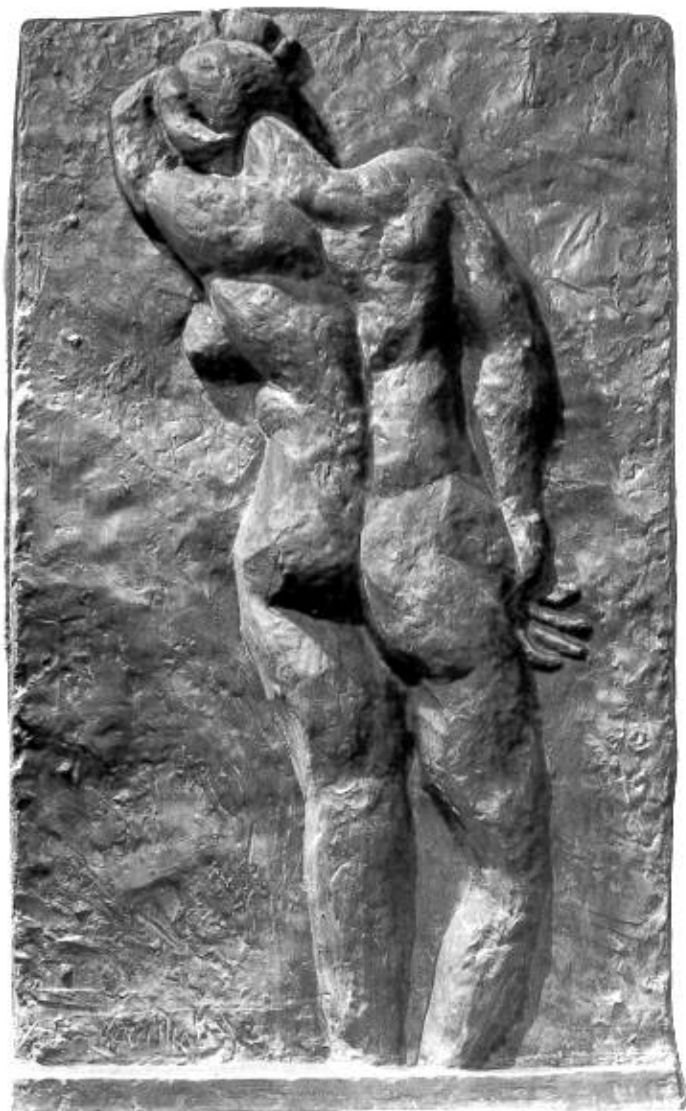
emulato e raffinato (non è un caso che Brancusi, dopo un breve apprendistato nello studio di Rodin, sia fuggito sotto la spinta di una vera e propria "ansietà da influenza", sostenendo che "non cresce niente all'ombra dei grandi alberi"). Si può anche dire che l'aspetto taglia-e-incolla della scultura di Rodin, per cui il calco di una stessa figura o frammento di figura è riutilizzato in gruppi diversi e diversamente orientato nello spazio, rappresenta il primo passo di quello che sarebbe diventato, con le costruzioni cubiste di Picasso, uno dei troppi principali dell'arte del XX secolo.

Matisse resistette alla frammentazione metonimica di Rodin e in qualche modo la sua scultura rappresenta l'approccio opposto. Tale desiderio di pensare la figura come un intero indivisibile si sviluppò con altri scultori in una modalità accademica, soprattutto quando si legò a un insistito attaccamento al motivo tradizionale del nudo femminile. Accadde per esempio con i nudi rotondi di Aristide Maillol (1861-1944) [4] o le silhouette molto più magre, dall'altra parte del Reno, di Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) – entrambi fortemente rivolti alla tradizione greco-romana e decisi a usare, al contrario di Rodin e Matisse, superfici lucide con cui il bronzo sembra imitare il marmo. La riaffermazione dell'intero generò anche una sorta di scultura ibrida che potremmo dire pseudocubista, o proto-Art déco: Jacques Lipchitz, Raymond Duchamp-Villon e Henri Laurens a Parigi e, fino a un certo punto, Jacob Epstein e Henri Gaudier-Brzeska in Gran Bretagna produssero tutti opere che sembrano rifarsi al metodo di articolazione cubista, ma in effetti magnificano la solidità della massa, mentre la discontinuità dei piani rimane al livello superficiale di veste stilistica e non coinvolge mai veramente il volume nello spazio.

Il tratto fondamentale che distingue le loro opere da quelle di Matisse è che sono completamente frontali – fatte per essere viste da un unico punto (o talvolta quattro distinti, nel caso di Maillol o Laurens) – mentre quelle di Matisse significativamente non lo

▲ Introduzione 3

● 1920s, 1930s



5 • Henri Matisse, *Nudo di schiena (I)*, 1909 ca.
Bronzo, 188,9 x 113 x 16,5 cm

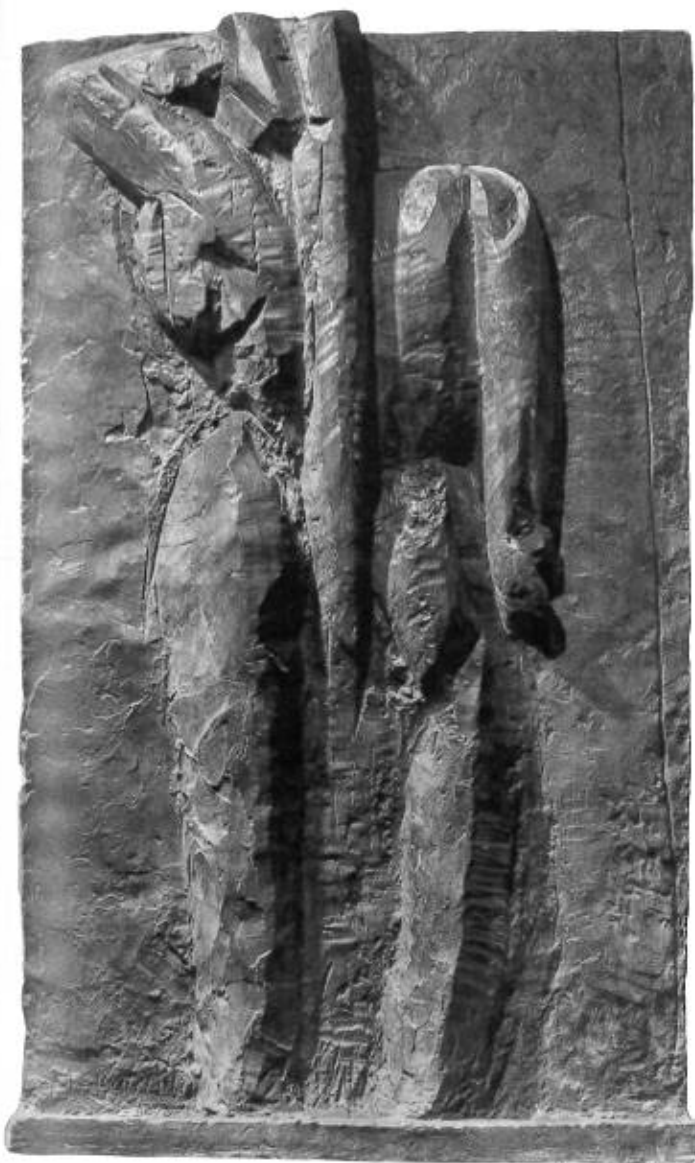
sono. Comprendere questo è utile a considerare quello che lo storico dell'arte tedesco-americano Rudolf Wittkower propose, insieme all'esempio di Rodin, come una delle due uniche strade offerte alla generazione di Matisse dalla scultura del XIX secolo, cioè le teorie dello scultore tedesco Adolf von Hildebrand (1847-1921), per quanto sia improbabile che Matisse abbia mai conosciuto Hildebrand, se non per sentito dire. Hildebrand riteneva che tutta la scultura è un rilievo travestito, fatto di tre piani di profondità, la cui leggibilità dev'essere immediatamente accessibile da un punto di vista stabilito, fisso. (Ai suoi occhi la grandezza di Michelangelo sta nel fatto che ci permette sempre di cogliere la presenza virtuale del blocco di marmo; le sue figure sono "serrate" tra il fronte e il retro della massa originale di pietra). Un rilievo reale è ancora meglio, scriveva Hildebrand, poiché da questo punto di vista le figure (incorniciate) sono virtualmente libere dalle ansietà dello spazio infinito circostante. In breve, Hildebrand pensava in termini di piani (e sprezzava il modellato come troppo fisico).



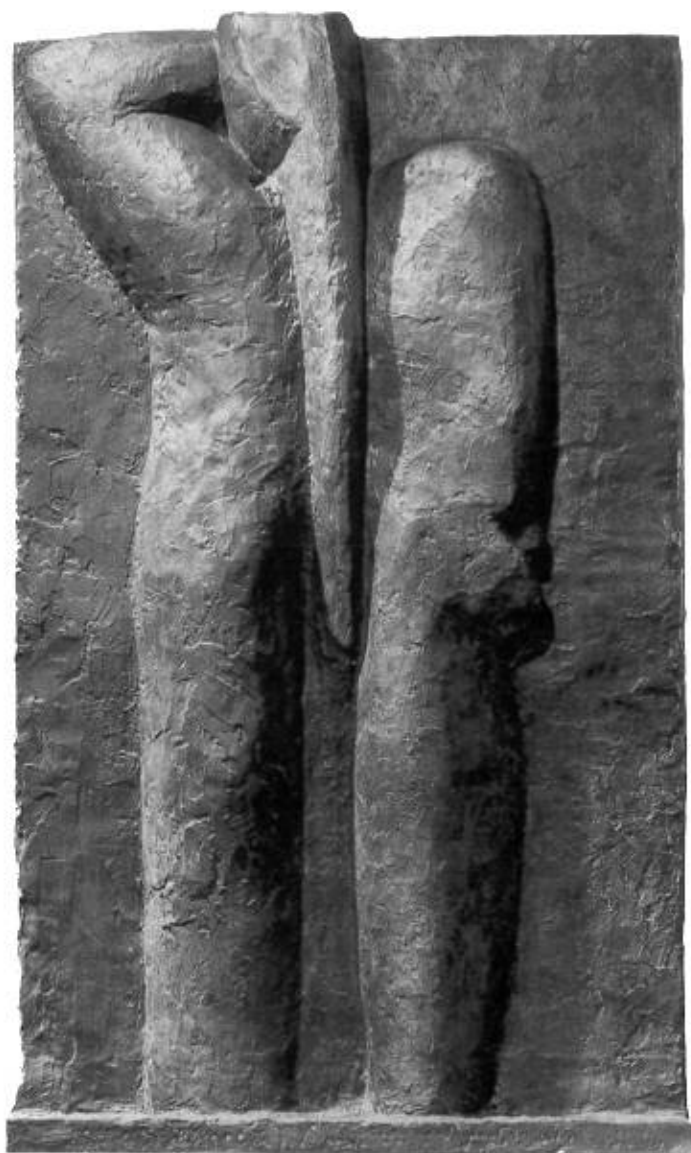
6 • Henri Matisse, *Nudo di schiena (II)*, 1916
Bronzo, 188,1 x 121 x 15,2 cm

Eppure nella serie dei quattro *Nudi di schiena* realizzati tra il 1909 e il 1931, Matisse trasgredisce le istruzioni di Hildebrand (qui in effetti era più che mai vicino a Rodin, il cui altro famoso monumento "fallito", *La Porta dell'Inferno*, è un'opaca confusione di forme contro cui l'occhio, lasciato senza possibile progressione in profondità, può solo bruscamente arrestarsi). Come era concepito da Hildebrand e dall'intera tradizione accademica, il rilievo presuppone uno sfondo che rappresenti uno spazio immaginario da cui la figura emerge, con le conoscenze anatomiche dell'osservatore che provvedono a tutte le necessarie informazioni riguardanti ciò che è nascosto alla vista.

Lo sfondo del rilievo funziona come il piano pittorico nel sistema elaborato nel Rinascimento da Leon Battista Alberti: è un piano virtuale, considerato trasparente. Sotto certi riguardi, in effetti, i *Nudi di schiena* possono essere visti come una risposta ironica a Hildebrand per il fatto che la figura viene gradualmente identificata con la parete che la sorregge e produce: nel



7 • Henri Matisse, *Nudo di schiena (III)*, 1916
Bronzo, 189,2 x 111,8 x 15,2 cm



8 • Henri Matisse, *Nudo di schiena (IV)*, 1931
Bronzo, 188 x 112,4 x 15,2 cm

Nudo di schiena (I) [5] la figura si appoggia alla parete (realistica giustificazione della strana posa che ignora così volutamente le convenzioni del genere); nel *Nudo (II)* [6] la differenziazione tra il modellato della schiena e il trattamento dello sfondo comincia a offuscarsi (in determinate condizioni di luce la colonna vertebrale scompare quasi del tutto); nel *Nudo (III)* [7] la figura è quasi completamente allineata con i bordi del "supporto"; nel *Nudo (IV)* [8] è diventata una semplice modulazione del supporto stesso (non c'è differenza tra la treccia e lo spazio che prosegue tra le gambe: semplicemente un diverso grado di sporgenza). In breve, se per una volta Matisse scolpi qui realmente come un pittore (come sostenne sempre con forza), non dimenticò in nessun senso la rivoluzione pittorica che aveva realizzato prima: prese a prestito dalla sua pittura l'antiillusionismo ▲ e l'effetto "decorativo" (il termine di Matisse per *allover*) che la caratterizzano. Inutile dire quanto questo sia ben lontano da Hildebrand.

Ma i *Nudi di schiena*, essendo dei rilievi, sono un'eccezione. La maggior parte dei bronzi di Matisse chiede all'osservatore di muoversi intorno ad essi. Un caso significativo è *La serpentina* [9]. Se i critici hanno da tempo notato che il titolo si riferisce alla "S" tracciata dalla figura nello spazio e alla riduzione della sua anatomia a delle corde, è spesso sfuggita l'allusione alla *figura serpentina*, un principio stabilito da Michelangelo e portato all'estremo dal Manierismo. Matisse comunque era pienamente consapevole del suo debito storico ("Maillol lavorava con la massa come gli antichi, mentre io lavoro con l'arabesco, come gli artisti del Rinascimento", amava dire). Negli ultimi anni della sua vita, notando che il modello di *La serpentina* (preso da una fotografia) era "una piccola donna paffuta", spiegò che aveva finito "col farla in quel modo perché tutto fosse visibile, indipendentemente dal punto di vista". Parlò anche di "trasparenza", fino a suggerire che l'opera anticipava la rivoluzione cubista. Ma Matisse si sbagliava su questo punto, almeno per due ragioni.



9 • Henri Matisse, *La serpentina*, 1909
Bronzo, 56,5 x 29 x 19 cm

Abbiamo visto che Matisse rigettava (con Rodin) l'ideale della trasparenza immaginaria del materiale amata sia dalla tradizione accademica che da Hildebrand, ma quando qui parla di trasparenza ha in mente altri due significati del termine. Uno contiene il sogno riferito di una trasparenza *ideazionale*, cioè di un pieno e immediato possesso del significato dell'opera d'arte; l'altro indica, in linguaggio da atelier, l'uso del vuoto da parte degli scultori moderni. Iniziamo dall'ultimo: la trasparenza di *La serpentina* non ha niente a che vedere con il modo in cui il vuoto a partire dalla famosa *Chitarra* di Picasso dell'autunno 1912 è diventato nella scultura cubista uno degli elementi costitutivi in un sistema di opposizioni. In *La serpentina* il vuoto è soltanto un effetto secondario della posa e Matisse non l'ha più usato in seguito. L'altro significato della trasparenza è più importante, perché quello che accade realmente è l'opposto di ciò che pretende Matisse: non si può *mai* vedere tutto in una volta; qualunque sia il punto di vista, non si può *mai* cogliere pienamente il significato dell'opera. Muovendosi intorno a *La serpentina* si vede una sorta di fisarmonica spaziale che continuamente si espande e si contrae (o, per usare un'altra metafora, gli spazi negativi si aprono e si chiudono come ali di farfalla). Si è continuamente sorpresi dalla molteplicità di aspetti ogni volta assolutamente imprevedibili. Da dietro la sua minuscola testa di insetto (di una mantide religiosa?) rivela una massa di capelli che appare come uno shock; le giunture degli arabeschi formati dal torso, dalle braccia e dalla gamba sinistra frangono incessantemente il corpo senza mai negare la sua linea verticale (la gamba destra è rigorosamente parallela al sostegno verticale su cui poggia il gomito). In breve, si può girare intorno a *La serpentina* centinaia di volte, ma non si riesce mai a possederla a pieno; la sua danza curvilinea nello spazio assicura la sua interezza, ma anche la sua distanza: questa interezza, quella della cosa in sé, ci è resa inaccessibile.

È proprio qui che si definisce con precisione la differenza più importante tra la scultura di Matisse e l'arte di Michelangelo, per esempio, o del Giambologna, a cui è stata paragonata. Perché anche Giambologna ci forza a muoverci intorno alle sue sculture, ma arriva sempre un momento in cui il viaggio intorno all'opera raggiunge un evidente punto finale, sempre un momento in cui si capisce cosa accade. La ragione è semplice: da una parte, le distorsioni prodotte dal *contrapposto* rimangono sempre all'interno dei limiti della conoscenza anatomica (grazie a cui "dominiamo" una determinata gamba molto allungata o un ginocchio disegnato in un modo impossibile e leggiamo la figura come una forma continua); dall'altra, i gesti rappresentati hanno sempre una qualche giustificazione, che sia realistica o retorica (come una bagnante che si china o la *Sabina* il cui gesto patetico, di invocazione al cielo di salvarla dal gigante che la rapisce, completa la spirale del gruppo più famoso dello scultore). Matisse si preoccupa poco di tutto questo, dell'anatomia (la ignora, seguendo la lezione imparata dal Rodin privato) o dei gesti evocativi.



10 - Henri Matisse, *Nudo sdraiato I (Aurora)*, 1907
Bronzo, altezza 34,5 cm

Il fatto che non ci sia un acme nella nostra circumnavigazione intorno a una scultura di Matisse, né nessun punto di vista privilegiato in nessun momento, spiega la difficoltà che si prova quando si cerca di fotografarla: soltanto un film, forse, renderebbe giustizia all'assenza di spigoli che caratterizza il flusso di Matisse. Consapevole di questa difficoltà, l'artista ha offerto un aiuto ai fotografi. Non sorprende che non abbia mai scelto una veduta frontale (mostrava le sue cinque *Jeannette* di profilo, per esempio, o da dietro). Oppure, se l'ha fatto, è stato quando l'asse della figura non era organizzato frontalmente. Sembra che ciò che lo interessava di più era di trovare il punto di vista più eccentrico e inatteso, che è spesso quello da cui gli arabeschi chiudono la scultura su se stessa (e che fornisce quindi l'informazione minima sulla sua contorsione). Matisse ha preso spesso molte fotografie della stessa opera e sembrava provar piacere nelle forti discordanze tra loro. Scelse tre punti di vista per *Nudo sdraiato I* [10]: frontale (come si vede sullo sfondo del quadro *La lezione di musica* [1916-17] della Fondazione Barnes); di tre quarti da dietro, che piega su se stesso il braccio alzato in una semplice verticale e rivela il "casco" dei capelli; ma anche in pieno profilo (con davanti i piedi), da un'angolatura che allarga l'intera figura, schiaccia il torso e la rotondità della coscia, gonfia le spalle e soprattutto blocca ogni accesso al ventre. È come se lo facesse di proposito, stuzzicando il nostro desiderio per la sua pienezza e dichiarando la sua necessaria incompletezza, che è la condizione stessa della modernità.

ULTERIORI LETTURE:

Adolf von Hildebrand, *Il problema della forma*, trad. it. TEA, Milano 1996

Rosalind Krauss, *Paseggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1998

Isabelle Monod-Fontaine, *The Sculpture of Henri Matisse*, Thames & Hudson, London 1984

Leo Steinberg, *Rodin*, in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1972

Rudolf Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower*, trad. it. Einaudi, Torino 1985

Paul Gauguin muore nelle Isole Marchesi, nel Pacifico meridionale: il ricorso all'arte tribale e all'immaginazione primitivista in Gauguin influenza le prime opere di André Derain, Henri Matisse, Pablo Picasso ed Ernst Ludwig Kirchner.

Quattro pittori della fine del XIX secolo hanno influenzato più di ogni altro i modernisti all'inizio del XX: Georges Seurat (1859-91), Paul Cézanne (1839-1906), Vincent van Gogh (1853-90) e Paul Gauguin (1848-1903). Ognuno proponeva una nuova purezza in pittura, ma ciascuno lo fece con priorità diverse: Seurat ne sottolineò gli effetti ottici, Cézanne la struttura pittorica, van Gogh privilegiò la dimensione espressiva, Gauguin il potenziale visionario. Più che per lo stile, Gauguin influenzò come persona: padre del "primitivismo" modernista, riformulò la vocazione degli artisti romantici come una ricerca visionaria tra le culture tribali. Ispirati dal suo esempio, alcuni artisti modernisti tentarono di assimilare il modo di vita primitivo. Due espressionisti tedeschi, Emil Nolde (1867-1956) e Max Pechstein (1881-1955), lavorarono nel Pacifico del Sud emulando Gauguin, mentre altri due, Ernst Kirchner (1880-1938) e Erich Heckel (1883-1970), reinterpretarono la vita primitiva nei loro studi o in scenari naturali. Ma molti modernisti attinsero dall'arte tribale: alcuni, come Henri Matisse e Pablo Picasso, lo fecero in modo profondo e strutturale; altri, in modo più superficiale e illustrativo.

Tutti questi artisti cercarono di contestare le convenzioni europee che sentivano come repressive e tutti immaginarono il primitivo come un mondo esotico dove stile e io potevano essere rimodellati. Qui il primitivismo va ben al di là dell'arte: è una fantasia, un intero insieme di fantasie sul ritorno alle origini, la fuga nella natura, la liberazione degli istinti e così via, tutto proiettato nelle culture tribali di altre razze, soprattutto di Oceania e Africa. Ma anche come costruzione fantastica il primitivismo ebbe effetti reali: era non solo parte del progetto globale dell'imperialismo europeo (da cui dipendevano le vie d'accesso alle colonie e la stessa comparsa degli oggetti tribali nelle metropoli), ma anche parte delle strategie dell'avanguardia. Come i precedenti recuperi *all'interno* dell'arte occidentale (per esempio la riscoperta dell'arte medievale nel XIX secolo da parte di artisti come i preraffaelliti), questi soggiorni primitivisti *fuori* dall'arte occidentale erano strategici: sembravano offrire un modo non solo di superare le vecchie convenzioni accademiche, ma anche di andare oltre i recenti stili avanguardisti (per esempio il Realismo, l'Impressionismo, il Neo-impressionismo), che erano considerati legati ad argomenti strettamente moderni o a problemi puramente visivi.

Pastiche primitivista

Gauguin giunse tardi alla sua ricerca primitivista, solo dopo aver abbandonato una buona posizione alla Borsa di Parigi nel 1883, a trentacinque anni. Inizialmente lavorò in Bretagna, nella Francia dell'Ovest, insieme ad altri artisti simbolisti come Émile Bernard (1868-1941), una prima volta nel 1886 e poi nel 1888, dopo un fallito viaggio a Panama e in Martinica nel 1887. Gauguin fu ispirato ad andare a Tahiti in parte dai "villaggi nativi" costruiti come scene da zoo all'Esposizione Universale del 1889 a Parigi; inoltre rimase molto colpito dallo spettacolo del Selvaggio West di Buffalo Bill. Per tutta la sua retorica di purezza, il primitivismo fu spesso un misto di kitsch e di luoghi comuni (la leggenda racconta che Gauguin arrivò a Tahiti con in testa un cappello da cowboy). A parte un ritorno a Parigi per diciotto mesi alla fine del 1893 per curare la vendita delle sue opere, visse a Tahiti dal 1891 fino al viaggio finale alle Isole Marchesi nel 1901. Gauguin si spinse dunque al di là della cultura popolare della Bretagna fino al paradiso tropicale di Tahiti (tale era il suo statuto leggendario, almeno a partire dal *Supplemento al Viaggio di Bougainville* di Denis Diderot, del 1796) e poi alle Marchesi, che vide come un posto di sacrifici e cannibalismo, oscuro complemento alla luminosa Tahiti. In questo modo Gauguin intese il suo viaggio nello spazio come un viaggio indietro nel tempo: "La civiltà ha perso pian piano di significato per me", scrisse nelle sue memorie tahitiane *Noa Noa* (1893). Questa identificazione, come se *più lontano* dall'Europa equivallesse a *più indietro* nella civiltà, è una caratteristica del primitivismo, anzi dell'ideologia razzista dell'evoluzione culturale che all'epoca era ancora diffusa.

Anche Gauguin propose una rivalutazione parziale di questa ideologia. Così nelle sue opere pittoriche e nei suoi scritti il primitivo diventa il puro e l'europeo il corrotto. Nel "regno del denaro", scrisse sull'Europa appena prima del suo primo viaggio a Tahiti, "tutto è corrotto, anche l'uomo, anche le arti". Questa è la ragione sia del suo rifiuto stilistico del Realismo sia della sua romantica critica al capitalismo, posizioni che i suoi seguaci espressionisti condivideranno. Certo, rovesciare questa opposizione di primitivo ed europeo non significava cancellarla o decostruirla. I due termini rimasero a lungo in uso e la sua revisione di questo binomio mise



1 • André Derain, *La danza*, 1905-6
 Olio e tempera su tela, 179,5 x 228,6 cm

Gauguin in una posizione ambigua. "Io sono l'indiano e l'uomo della sensibilità [insieme]", scrisse a Mette, la moglie abbandonata, con una speciale enfasi sulla sua parziale origine peruviana. Il suo mito della purezza tahitiana sfidò anche gli eventi sociali. Nel 1891, dopo dieci anni come colonia francese, Tahiti difficilmente era il "paradiso sconosciuto" dove "vivere è cantare e amare" e difficilmente i tahitiani erano una nuova razza dopo il biblico Diluvio, come li presentò Gauguin nelle pagine di *Noa-Noa*.

Se la Polinesia era poliglotta, altrettanto lo era la sua arte. Meno purista che eclettico, Gauguin si rivolse all'arte nobile di Perù, Cambogia, Giava ed Egitto più che a quella tribale dell'Oceania e dell'Africa. ("Nobile" e "tribale" suggeriscono diversi ordini socio-politici, sebbene entrambi siano ora quasi altrettanto contestati del termine "primitivo"). Spesso soggetti di queste varie culture appaiono in strani insiemi; le donne tahitiane nel suo *Giorno di mercato* (1892), per esempio, siedono in pose derivate da una pittura tombale dell'Egitto della XVIII dinastia. Né il suo arrivo a Tahiti trasformò significativamente il suo stile: rimasero gli audaci contorni che Gauguin aveva derivato dalle sculture in pietra delle

chiese bretoni, così come i forti colori che trasse dalle stampe giapponesi. Così molti suoi soggetti: la spiritualità visionaria delle donne bretoni di *La visione dopo il sermone* (1888), per esempio, diventa la santa semplicità della tahitiana in *Ti salutiamo o Maria* (1891), solo che qui l'innocenza pagana piuttosto che la fede popolare ridefinisce la grazia cristiana. Tale sincretismo stilistico e di soggetti può suggerire una commistione primordiale di pulsione estetica e religiosa attraverso le culture (questa possibilità interessò anche altri primitivisti, come Nolde), ma punta anche a un paradosso di molta arte primitivista, che spesso persegue la purezza e l'originarietà attraverso l'ibrido e il pastiche. Il primitivismo infatti è sovente altrettanto mescolato stilisticamente di quanto lo è ciò che ideologicamente gli si oppone, ed è proprio questa costruzione eclettica che Gauguin lasciò in eredità ai suoi seguaci.

Manovre avanguardiste

Una grande retrospettiva di Gauguin si tenne al Salon d'Automne a Parigi nel 1906, anche se artisti come Picasso avevano già comin-

Il primitivismo non fu il primo esotismo dell'Europa moderna: anche versioni fantastiche dell'Oriente abbondarono in arte e letteratura. Il XVIII secolo ha visto una moda della porcellana cinese (*chinoiserie*) e gli artisti del XIX furono attratti dapprima dall'Africa del Nord e dal Medio Oriente (Orientalismo) e poi dal Giappone (*japonisme*). Queste fascinazioni spesso seguirono le conquiste storiche (per esempio la campagna napoleonica in Egitto nel 1798 e l'apertura forzata del Giappone al commercio straniero nel 1853) e le vie imperiali (cioè gli artisti francesi tendevano a recarsi nelle colonie francesi, i tedeschi in quelle tedesche e così via). Ma tali luoghi erano più "geografie immaginarie" (secondo l'espressione di Edward Said dal suo libro *Orientalismo* del 1978), cioè erano mappe spazio-temporali in cui venivano proiettate ambivalenze psicologica e ambizione politica. Così l'arte orientalista spesso descrisse il Medio Oriente come antico, una culla della civiltà, ma anche come decadente, corrotto, femminile, bisognoso di un governo imperiale. Il Giappone era noto per essere un'antica cultura, ma i *japonistes* videro il suo passato come innocente, secondo una visione pura che, conservata nelle stampe, ventagli e paraventi, poteva aprire nuovi orizzonti agli europei offuscati dalle convenzioni occidentali della rappresentazione. Il primitivismo proiettò un'origine ancora più primordiale, ma anche qui il primitivo era diviso in un selvaggio pastorale e nobile (nel paradiso sensuale dei tropici, spesso associato all'Oceania) e uno sanguinario e ignobile (nel cuore sessuale delle tenebre, solitamente collegato all'Africa). Ognuno di questi teatri esotici persiste tutt'oggi, mutato o variato, e altri vi si sono aggiunti, propagati, come fu già allora, dai mass-media.

Gli avanguardisti fecero appello a queste geografie immaginarie per ragioni tattiche. Gli impressionisti e postimpressionisti avevano già preso il Giappone, come sostenne una volta Picasso; così la sua generazione si impadronì invece dell'Africa, benché altri come Matisse e Paul Klee amarono anche gli scenari orientalisti; allo stesso modo i surrealisti si volsero all'Oceania, Messico e Pacifico del Nordovest. La regola che un passo fuori

dalla tradizione è anche una strategia interna ad essa vale anche per il frequente rivolgersi all'arte popolare – che siano i crocifissi di Gauguin e Breton, Vasilij Kandinskij e le vetrate bavaresi, o Kasimir Malevič e Vladimir Tatlin e le icone bizantine.

Un caso particolare è quello della celebrazione modernista dell'artista "naïf", come Henri Rousseau (1844-1910), noto anche come Il Doganiere, così chiamato da quello che fu il suo lavoro per cinquant'anni. L'arte naïf era spesso associata all'arte dei bambini e a quella tribale e popolare in quanto incolta e intuitiva. Eppure Rousseau era un parigino, non un contadino, che, lungi dall'essere all'oscuro dell'arte accademica, tentò una rappresentazione realistica basata sulle fotografie d'atelier e le composizioni da Salon. In parte la sua pittura sembrò surreale ai suoi contemporanei avanguardisti semplicemente perché era tecnicamente goffa. Guillaume Apollinaire racconta che Rousseau misurava i dettagli dei suoi modelli, poi trasferiva le misure direttamente sulla tela, cercando un effetto realistico, per ottenerne solo uno surreale. Anche i suoi quadri con foreste hanno un'intensità inquietante, come fossero piante d'appartamento trasformate, con ogni ramo e foglia meticolosamente rilevata e riportata per intero sulla tela, in una foresta misteriosamente animata. Rousseau era sincero, come lo erano gli apprezzamenti dei suoi amici modernisti – tra cui Picasso, che ospitò un banchetto in suo onore nel 1908. Sincere sì, ma, di nuovo, queste identificazioni erano spesso tattiche e temporanee. Qui l'ultima parola va lasciata al sociologo Pierre Bourdieu: "L'artista va d'accordo con il 'borghese' per un riguardo: preferisce l'ingenuità alla 'preziosità'. Il merito essenziale della 'gente comune' è che non ha nessuna delle presunzioni d'arte (o di potere) che ispirano invece le ambizioni della 'piccola borghesia'. La loro indifferenza riconosce tacitamente il monopolio. Questo perché, nella mitologia dell'artista e dell'intellettuale, le cui strategie di raggirio e di doppia negazione li riportano indietro ai gusti e alle opinioni 'popolari', la 'gente' gioca spesso un ruolo non diverso da quello del contadino nelle ideologie conservatrici dell'aristocrazia in declino".

ciato a studiarlo fin dal 1901. Già in un quadro come *La danza* [1] – una composizione ritmica di donne ornamentali ambientate in un'immaginaria scena tropicale con tanto di pappagallo e serpente – André Derain (1880-1954) trattò il primitivismo di Gauguin come se fosse un giardino fauvista di libertà decorativa e sensualità femminile. Anche Matisse dipinse idilli simili in *Lusso, cubna e voluttà* (1904-5) e *La gioia di vivere* (1905-6), ma le sue scene sono più pastorali che primitiviste e, come Picasso, quando si occupò direttamente di arte tribale nel 1906, il suo interesse fu più formale che tematico. Ironicamente questo interesse formale portò sia Matisse che Picasso lontano da Gauguin al tempo della sua retrospettiva. Interessati a rafforzare le basi strutturali della loro arte, entrambi si volsero da Gauguin e dai motivi oceanici a Cézanne e agli oggetti africani, che lessero nei termini l'uno dell'altro – in parte per difendersi dall'eccessiva influenza di ciascun termine. Infatti

▲ 1908.

● 1907.

Matisse, collezionava – furono "testimonianze" più che "modelli" dello sviluppo della sua arte (riconsiderazione difensiva dell'importanza dell'arte tribale che anche altri primitivisti faranno).

Le traiettorie primitiviste di Matisse e Picasso furono divergenti. Inizialmente entrambi si interessarono alla scultura egizia che videro al Louvre. Ma Picasso si volse presto ai rilievi iberici, i cui contorni essenziali influenzarono i suoi ritratti del 1906-7, mentre Matisse, che era sempre più coinvolto dalla dimensione orientalista della pittura francese, viaggiò nell'Africa del Nord. Dalla fine del 1906, comunque, entrambi gli artisti erano pronti a imparare dalle maschere e figure africane. "Van Gogh aveva le stampe giapponesi", notò una volta Picasso sinteticamente, "noi avevamo l'Africa". Ma, di nuovo, svilupparono lezioni diverse dalla sua arte.

▲ 1907, 1911.

● Introduzione 3, 1912.

zioni e l'invenzione dei piani". Questo è evidente nelle sue sculture del periodo, come *Due negre* (1908), che hanno le grandi teste, seni tondi e natiche prominenti di molte figure africane. Ma "proporzioni e invenzione dei piani" sono evidenti anche nei suoi quadri coevi, dove aiutano Matisse a semplificare il disegno e a liberare il colore dalle funzioni descrittive. Lo si può riscontrare nella sua principale tela primitivista, *Nudo blu: Ricordo di Biskra* (1907), che, come il suo corrispettivo scultoreo, *Nudo sdraiato I* (1907), è una



2 • Paul Gauguin, *Copia dell'Olympia di Manet*, 1890-91
Olio su tela, 83 x 130 cm

▲ revisione radicale del nudo accademico.
Da quando Édouard Manet (1832-83) mise il nudo accademico - dalle Veneri di Tiziano alle Odalische di Ingres - sul modesto divano di una prostituta parigina in *Olympia* (1863), la pittura d'avanguardia puntò le sue rivendicazioni trasgressive sulla sovversione di quel genere più di ogni altro. Gauguin copiò l'*Olympia* su tela [2] come in una fotografia, che portò poi a Tahiti come una sorta di talismano, e dipinse la sua adolescente compagna tahitiana Teha'amana in una scena che cita il quadro di Manet. Ma *Lo spirito dei morti veglia* [3] richiama *Olympia* più per reinventarla. Per lo storico dell'arte Griselda Pollock è una "manovra avanguardista" che condensa insieme tre movimenti: Gauguin si riferisce a una



3 • Paul Gauguin, *Lo spirito dei morti veglia (Manao tupapau)*, 1892
Olio su sacco montato su tela, 73 x 92 cm

1900-1909

tradizione, qui non solo a quella del nudo accademico ma anche alla sua sovversione avanguardista; mostra anche *deferenza* per i suoi maestri, qui non solo Tiziano e Ingres ma anche Manet; e infine propone la sua *differenza*, una sfida edipica a tutti questi paterni precedenti, una rivendicazione dello statuto di maestro al loro fianco. Chiaramente anche Matisse con *Nudo blu*, Picasso con *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* (1907) e Kirchner con *Ragazza sotto un ombrello giapponese* [4] si sono impegnati in una competizione pittorica sia con i loro predecessori artistici, sia l'uno con l'altro, una competizione basata, come fu, su corpi di donne. Ogni artista guarda fuori dalla tradizione occidentale - rivolgendosi all'arte tribale, immaginando un corpo primitivo - come modo per avanzare all'interno di quella stessa tradizione. Col senno di poi, questo fuori, questo altro, viene allora incorporato nella dialettica formale dell'arte modernista.

Prima Gauguin rivisita Manet, rilavora la sua cruda scena di una prostituta parigina nella visione immaginaria di un tahitiano "spirito dei morti". Inverte le figure, sostituisce l'inserviente nera con il corpo nero della ragazza. Gauguin inoltre evita il suo sguardo (è cruciale: Olympia ci restituisce il nostro sguardo, fissa lo spettatore maschio come fosse un cliente) e ruota il suo corpo in modo da esporre le natiche (anche questo è cruciale: è una posizione sessuale che Teha'amana, diversamente da Olympia, non controlla, mentre lo fa lo spettatore maschio implicito). È con questo doppio precedente di *Olympia* e di *Lo spirito dei morti* che, in veloce successione dopo la retrospettiva di Gauguin, Matisse, Picasso e Kirchner si battono. Nel *Nudo blu*: *Ricordo di Biskra* [5]



4 • Ernst Ludwig Kirchner, *Ragazza sotto un ombrello giapponese*, 1909
Olio su tela, 82,5 x 60,5 cm

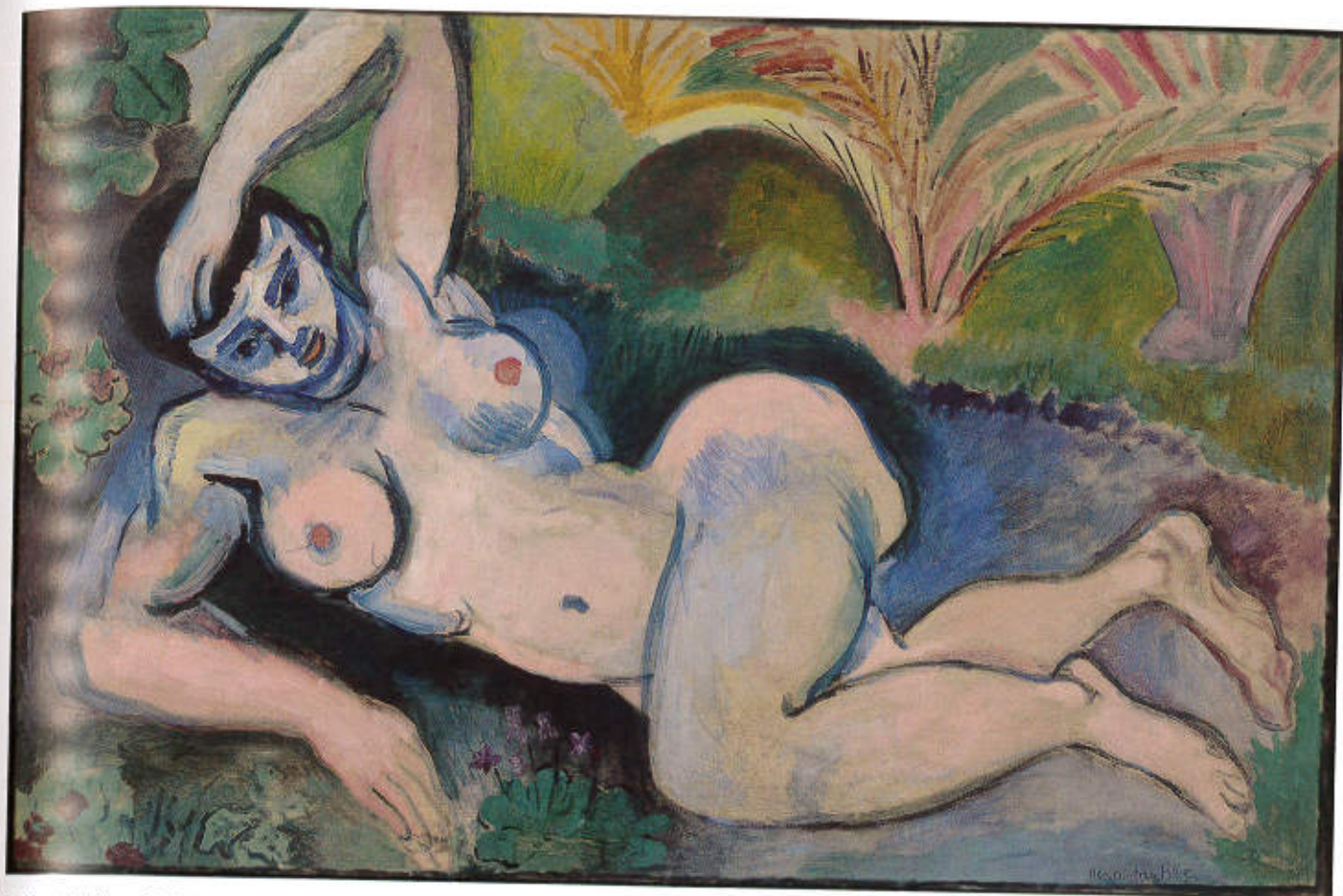
▲ 1907

Matisse sposta la più recente versione della prostituta/primitiva in un luogo orientalista, l'oasi di Biskra nell'Africa del Nord (che ha visitato nel 1906), le cui linee dello sfondo e le fronde delle palme fanno eco ai contorni del braccio ricurvo e delle prominenti natiche del nudo. Così facendo richiama il termine odaliska in questa particolare dialettica del corpo primitivo (un'odaliska era una schiava, solitamente una concubina, nel Vicino Oriente, una figura immaginaria per molti artisti del XVIII secolo); eppure, come notato più sopra, la sua figura è più africana che orientalista (come se, per sottolineare questo punto, Matisse avesse aggiunto poi il sottotitolo nel 1931). Così, anche se riprende la posa dell'*Olympia*, Matisse approfondisce anche la primitivizzazione della sessualità femminile iniziata da *Lo spirito dei morti*, il cui segno principale è la natica prominente (resa tale dalla violenta rotazione della gamba sinistra intorno al pube). In questo modo il *Nudo blu* va oltre sia Manet sia Gauguin: altra vittoria modernista sul campo di battaglia del nudo di prostituta/primitiva.

Ambivalenza primitivista

Esposto con grande clamore nel Salon des Indépendants del 1907, *Nudo blu* divenne per Picasso il grande rivale di *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)*, che restituisce il corpo primitivo al bordello e così "risolve" prostituta e primitiva in un'unica figura. Picasso poi moltiplica questa figura per cinque - tre nella maniera iberica e due in quella africana - e le solleva verticalmente al piano frontale della tela, da cui guardano lo spettatore con una provocazione sessuale che va ben oltre non solo Gauguin e Matisse ma anche Manet. In *Ragazza sotto un ombrello giapponese* anche Kirchner (che non può aver visto *Les Femmes d'Alger*) risponde al *Nudo blu*; inverte la posa, ma mantiene la notevole rotazione del corpo che solleva le natiche. Kirchner recupera anche la scena orientalista del *Nudo blu* con ingredienti *japoniste* come il parasole. Ma l'elemento espressivo della scena è il fregio delle figure abbozzate dietro il nudo. Esso richiama la tappezzeria che decorava il suo studio con esplicite immagini sessuali, alcune ispirate dalle travi delle case della colonia tedesca di Palau che Kirchner aveva studiato nel museo etnografico di Dresda. In questo fregio Kirchner rende manifesta una fantasia di erotismo anale soltanto implicita nel *Nudo blu* e rivela così anche una dimensione narcisistica del primitivismo che non è semplicemente formale - e forse non così evidente a un primo sguardo. Infatti la prostituta/primitiva è un'immagine così carica di senso non solo perché infrange un genere accademico, ma anche perché provoca grande ambiguità riguardo alle differenze sessuali e razziali.

Sebbene sottoposta come una prostituta, Olympia controlla il suo sesso, che copre con la mano, e questo parziale potere è cruciale nell'effetto provocatorio del quadro. Nello *Spirito dei morti* Gauguin spazza via questo potere femminile: Teha'amana è prona, sottomessa allo sguardo dello spettatore. Ma la tradizione del corpo primitivo non riguarda semplicemente la supremazia voyeuristica. Gauguin inventò una storia di terrore religioso per



5 • Henri Matisse, *Nudo blu: Ricordo di Biskra*, 1907
Olio su tela, 92,1 x 142,5 cm

accompagnare il suo quadro, ma questo non ci distoglie dal suo significato sessuale: *Lo spirito dei morti* è un sogno di supremazia sessuale, ma questa supremazia non è reale; la sua realizzazione pittorica può anche compensare una sua assenza sentita nella vita reale. Questo suggerisce che il quadro lavora su un'ansietà o un'ambivalenza che Gauguin segretamente, forse inconsciamente, intuiva. Questa ambivalenza – forse insieme un desiderio e un timore della sessualità femminile – è ancora più presente nel *Nudo blu* e Matisse se ne difende ancora più attivamente. “Se incontrassi una donna del genere per strada”, affermò inequivocabilmente quando il suo quadro venne attaccato, “scapperei dalla paura. In ogni caso io non creo un essere umano, ma un quadro”. Kirchner non sembra avere avuto bisogno di una simile difesa; alla fine, in *Ragazza sotto un ombrello giapponese* ha esibito una fantasia erotica senza molte ansie – ma anche senza molta forza.

Fu il genio problematico di Picasso a condurlo ad elaborare la sua ambivalenza sessuale e razziale in esperimenti tematici e formali. In effetti *Les Femmes d'Alger* (O. J. R. 1965) disegnano due scene di memoria l'una dentro l'altra: una visita lontana a un bordello di Barcellona (dove abitava da studente) e una recente al Museo etnografico del Trocadéro di Parigi (ora Musée de l'Homme), entrambe apparentemente traumatiche per Picasso – la prima dal punto di vista sessuale, la seconda da quello razziale, in modi che

il quadro fa interagire. L'incontro nel museo etnografico fu importante: a parte altri effetti, Picasso trasformò subito *Les Femmes d'Alger*. Visite del genere – a oggetti tribali esposti in musei, fiere, circhi e simili – furono importanti per molti primitivisti e alcune vennero poi in effetti raccontate come incontri traumatici in resoconti in cui il pieno significato dell'arte tribale viene rivelato retrospettivamente solo per essere in parte negato (di nuovo la pretesa che tali oggetti siano “testimonianze”, non “modelli”). In una versione del racconto della sua visita al Trocadéro Picasso chiamò *Les Femmes d'Alger* il suo “primo quadro di esorcismo”. Questo termine è suggestivo in direzioni che egli stesso non aveva previsto, perché molto primitivismo modernista usa l'arte tribale e i corpi primitivi soltanto per esorcizzarli formalmente, così come riconosce le differenze sessuali, razziali e culturali solo per negarle feticisticamente.

ULTERIORI LETTURE:

- Stephen F. Eisenman, *Gauguin's Spirit*, Thames & Hudson, London-New York 1997
- Hal Foster, *Prothetic Gods*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004
- Sander L. Gilman, *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Cornell University Press, Ithaca 1985
- Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art [1930]*, Vintage Books, New York 1967
- Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, Yale University Press, New Haven-London 1991
- Griselda Pollock, *Avant-Garde Genitals: 1883-1893: Gender and the Colour of Art History*, Thames & Hudson, London-New York 1992
- William Rubin (a cura di), *Il primitivismo nell'arte del XX secolo*, trad. it. Mondadori, Milano 1995

Paul Cézanne muore a Aix-en-Provence, nel Sud della Francia: facendo seguito alle retrospettive di Vincent van Gogh e Georges Seurat dell'anno precedente, la morte di Cézanne proietta il Postimpressionismo nel passato storico, con il Fauvismo come suo erede.

Henri Matisse amava molto una massima di Cézanne: "Guardatevi dai maestri influenti". La citava spesso quando parlava delle questioni di eredità e di tradizione. Facendo notare che Cézanne aveva rivisitato Poussin per sfuggire al fascino di Courbet, si vantava del fatto di non "avere mai evitato l'influenza altrui", enfatizzando l'importanza di Cézanne nella sua formazione (fu "una sorta di dio della pittura", "il maestro di tutti noi"; "se Cézanne ha ragione, ce l'ho anch'io" e così via). Ma la pretesa di Matisse di essere abbastanza forte da assimilare l'esempio di un maestro senza soccombergli è insincera quando si riferisce a Cézanne. Diversamente dall'amico, e futuro seguace, Charles Camoin (1879-1965), che fece visita disinvoltamente diverse volte all'anziano pittore di Aix, Matisse era acutamente consapevole del potenziale pericolo che Cézanne rappresentava per giovani ammiratori come lui. Osservando *Natura morta con putto I*, o *Places des Lices, Saint-Tropez*, entrambi dipinti nell'estate del 1904, non si può non pensare a un'affermazione di mezzo secolo più tardi (una delle sue ultime): "Quando si imita un maestro, la sua tecnica reprime l'imitatore e forma intorno a lui una barriera che lo paralizza".

I quattro evangelisti del Postimpressionismo

Fu nel 1904 che Cézanne, tagliato fuori da un mondo che lo aveva ridicolizzato per tutta la vita, raggiunse infine la celebrità. Grandi articoli vennero pubblicati su di lui (in particolare un testo di Émile Bernard [1868-1941]); altri mercanti oltre a Ambroise Vollard, suo unico sostenitore ufficiale dal 1895, cominciarono a investire su di lui (ebbe una mostra personale a Berlino); e in autunno una miniretrospectiva della sua opera (con trentun quadri) venne presentata al Salon d'Automne, una delle due esposizioni parigine annuali in quel periodo (tre anni dopo, nel 1907, il suo equivalente primaverile, il Salon des Indépendants, sarebbe culminato con un'esposizione doppia per grandezza).

Un documento del 1905 apre uno spiraglio sull'atmosfera del mondo dell'arte parigino dell'epoca. *Inchiesta sulle tendenze attuali nelle arti plastiche* del poeta e critico Charles Morice presentava le risposte a un questionario che il suo autore aveva spedito a vari artisti di tendenze diverse. La domanda che ricevette le repliche più

lunghe e appassionante fu: "Che cosa pensa di Cézanne?" (Matisse non si preoccupò di dare la sua ovvia risposta). La crescente fama di Cézanne era dunque inarrestabile: alla sua morte, nell'ottobre 1906, era così diffusa che il suo principale sostenitore, il pittore teorico Maurice Denis (1870-1943) – che lo aveva paradossalmente visto come salvatore della tradizione moribonda del classicismo francese – poté approfittarne per denigrare e criticare l'opera di molti suoi seguaci, sia perché troppo pedissequamente derivata sia, nel caso di Matisse, come vero e proprio tradimento.

L'*Inchiesta* di Morice ci aiuta a situare nel suo contesto questa improvvisa attenzione per Cézanne. Aveva chiesto direttamente: "L'Impressionismo è finito?". Poi, più diplomaticamente: "Siamo alla vigilia di qualcosa?" e "Il pittore deve aspettarsi qualcosa dalla natura o deve solo chiederle i mezzi plastici per realizzare il suo pensiero?". Queste domande furono seguite dalla richiesta di un giudizio sull'opera di Whistler, Fantin-Latour e Gauguin, oltre a quella di Cézanne. Se ci si poteva aspettare il quesito su Gauguin, poiché Morice era stato a lungo un convinto alleato del pittore (era stato anche coautore di *Noa-Noa*), quelle riguardanti Whistler e Fantin-Latour, che testimoniavano dell'attiva partecipazione di Morice al movimento simbolista vent'anni prima, erano incongrue (come confermarono le risposte). Un critico di maggior buon senso avrebbe aggiunto i nomi di van Gogh e Seurat a quelli di Cézanne e Gauguin in un questionario come quello, perché così sarebbe diventato evidente che il forte "Sì" della nuova generazione alla sequenza di domande antiimpressioniste di Morice era un effetto cumulativo dell'opera coeva di questo quartetto.

Si sarebbe notato che van Gogh e Seurat erano morti da tempo – il primo nel 1890, il secondo l'anno seguente – e che Gauguin, morto nel 1903, era stato lontano per più di dieci anni. Non sorprenderà che, dei quattro evangelisti del Postimpressionismo, Cézanne fosse il più presente in quel momento. Comunque, per Matisse e i suoi compagni era urgente fare i conti con tutti loro. Tra il 1903 e la morte di Cézanne nel 1906, van Gogh, Gauguin e Seurat erano stati celebrati da diverse retrospettive (con il loro seguito di pubblicazioni), talvolta con il diretto coinvolgimento di Matisse. E mentre i rapporti personali tra questi quattro padri della pittura modernista erano stati guastati dall'ostile ignorarsi, se non dall'aperto conflitto, ora sembrava possibile cogliere ciò che avevano in comune.

▲ 1903

I loro epigoni diretti avevano già fatto un po' di lavoro per quanto riguardava la teoria dell'arte. Sia Denis che Bernard avevano difeso una sintesi tra l'arte di Gauguin e quella di Cézanne; ma l'avvenimento più importante per Matisse e compagni fu la pubblicazione di *Da Eugène Delacroix al Neoimpressionismo* di Paul Signac su *La Revue blanche* nel 1898. Questo trattato non solo presentava il metodo di Seurat (indifferentemente detto "Divisionismo" o "Neoimpressionismo") in un modo ordinato e accessibile, ma, come dichiara il titolo, era concepito come un resoconto teleologico, come una genealogia del "nuovo" in arte dai primi del XIX secolo in poi. Sorprendentemente vi era poca enfasi sul sogno di Seurat o sulle teorie fisiologiche dell'ottica su cui era basato - l'idea che l'occhio umano può compiere qualcosa come l'inverso della scomposizione prismatica della luce, cioè risintetizzare i colori "divisi" sulla retina per ottenere la luminosità del sole - forse perché Signac aveva già confessato a se stesso che si trattava di una chimera. Piuttosto Signac insisteva sui "contributi" di Delacroix e degli impressionisti, che avrebbero preparato la strada della totale emancipazione del colore puro compiuta dal Neoimpressionismo. In tale contesto, le pennellate idiosincratice e atomistiche di Cézanne (un colore per pennellata, ognuno mantenuto separato) erano ritenute un contributo importante che ribadiva il divieto di mescolare i colori che era stata la pratica comune durante l'Impressionismo.

Il primo incontro di Matisse con il vangelo di Signac fu prematuro. Dopo un viaggio a Londra per vedere i quadri di Turner (su consiglio del mentore di Cézanne, il vecchio Camille Pissarro), si era diretto in Corsica, dove la sua arte - allora una forma oscura e non risolta di Impressionismo - volse all'"epilettico", come scrisse d'impulso a un amico, in seguito all'improvvisa scoperta della luce del Sud. In diversi dipinti che realizzò in Corsica e poi a Toulouse nel 1898 e 1899, le pennellate febbrili sono ispessite dall'impasto e i colori perdono ineluttabilmente la loro incandescenza per diventare paste mescolate direttamente sulla tela. L'assioma cardine del Postimpressionismo (di qualunque fede), che si deve "organizzare la sensazione", secondo la celebre frase di Cézanne, arrivò a Matisse via Signac precisamente a questo punto. Ma il suo tentativo, nei mesi successivi, di seguire il procedimento minuzioso richiesto dal sistema divisionista rimase frustrato. Questo fallimento esacerbò il suo desiderio di comprendere il Postimpressionismo nel suo insieme (va notato che acquistò alcuni lavori dei suoi maestri - allora un sacrificio finanziario notevole per lui - incluso un piccolo quadro di Gauguin e, soprattutto, *Tre bagnanti* di Cézanne, un dipinto di metà o fine degli anni Settanta che conservò come un talismano fino al momento in cui lo donò alla città di Parigi nel 1936).

Vivere insieme a queste opere e non perdere mai una mostra di postimpressionisti costituì la parte più importante della formazione modernista di Matisse prima del suo secondo periodo divisionista. Gradualmente comprese che, a dispetto delle grandi differenze nella loro arte, i quattro postimpressionisti principali avevano tutti sottolineato che per celebrare colore e linea, per valo-

rire la loro funzione espressiva, dovevano diventare indipendenti dagli oggetti che rappresentano. Questi artisti mostrarono dunque a Matisse che l'unico modo per affermare questa autonomia degli elementi di base della pittura era prima di tutto quello di isolarli (come farebbe un chimico) e poi ricombinarli in una nuova sintesi. Sebbene Seurat avesse sbagliato cercando di applicare questo metodo sperimentale all'immaterialità della luce, quell'irraggiungibile Santo Graal della pittura, il suo processo di analisi e sintesi sfociò in un'apoteosi delle componenti fisiche non mimetiche della pittura ed era appunto tale ritorno agli elementi basilari che governavano il Postimpressionismo in generale che ora Matisse era pronto a cogliere. Il Divisionismo infatti, unica branca postimpressionista diventata un metodo esplicito, era un buon punto da cui ripartire. Quando Signac lo invitò a passare l'estate del 1904 a Saint-Tropez, Matisse stava saggiando i vari dialetti postimpressionisti, ma era un modernista molto più maturo che nel 1898. Anche se ora era più duro per Matisse fare l'apprendista, era comunque il momento giusto.

È il momento per Matisse di mettersi alla guida dei fauves

Per quanto riguardava Signac, l'ansioso e riluttante Matisse stava infine rivelandosi il suo miglior pupillo: Signac acquistò *Lusso, calma e voluttà* [1], il quadro più importante che Matisse finì a Parigi dopo il suo ritorno da Saint-Tropez ed espose al Salon des Indépendants del 1905 (dove sia van Gogh che Seurat avevano una retrospettiva). Fu il soggetto idilliaco a sedurre in particolare Signac - cinque ninfe nude fanno il picnic sulla spiaggia sotto gli occhi della signora Matisse seduta vestita e di una bambina avvolta in un asciugamano? O fu il titolo derivato da Charles Baudelaire (1821-67), un raro rimando letterario diretto nell'opera di Matisse? In ogni caso Signac preferì non notare i contorni fortemente colorati sparsi in tutta la composizione in sfida al suo sistema. Ma quando Matisse spedì *La gioia di vivere* al Salon des Indépendants dell'anno seguente, Signac si irritò precisamente per quegli elementi e per i piani di colore uniforme. Intanto, tra questi due avvenimenti, lo scandalo fauve aveva avuto luogo all'infuato Salon d'Automne del 1905.

Come ha notato il critico e pittore inglese Lawrence Gowing: "Il Fauvismo tra le rivoluzioni del XX secolo fu quella meglio preparata". Ma si può aggiungere che fu anche una delle più brevi: durò solo una stagione. È vero, la maggior parte dei fauvesti si era frequentata per anni e aveva a lungo considerato il più anziano Matisse come suo leader (tra il 1895 e il 1896 Albert Marquet [1875-1947], Henri Manguin [1874-1949] e Charles Camoin erano suoi colleghi nello studio di Gustave Moreau, l'unica oasi di libertà alla Scuola di Belle Arti, e quando si spostò all'Académie Carrière dopo la morte di Moreau nel 1898, incontrò André Derain, che presto gli fece conoscere Maurice de Vlaminck [1876-1958]). Ma la scintilla iniziale può essere rintracciata nella visita di Matisse a Vlaminck, su sollecitazione di Derain, nel febbraio 1905.



1 • Henri Matisse, *Lusso, calma e voluttà*, 1904-5

Olio su tela, 98,3 x 118,5 cm

Matisse aveva allora appena finito *Lusso, calma e voluttà*, di cui era giustamente orgoglioso, ma fu subito sconvolto dalla violenza coloristica dell'opera di Vlaminck. Avrebbe impiegato l'intera estate, che passò con Derain a Collioure, vicino alla frontiera spagnola, per andare oltre la gratuita audacia di Vlaminck. Spronato dalla presenza di Derain, dipinse senza interruzioni per quattro mesi consecutivi. I risultati di questa campagna sorprendentemente produttiva furono le opere chiave di quello che presto si sarebbe chiamato Fauvismo.

Alla vista dei marmi accademici di uno scultore ora dimenticato al centro della stanza dove erano esposte le opere di Matisse e dei suoi amici Derain, Vlaminck, Camoin, Manguin e Marquet al Salon d'Automne del 1905, un critico esclamò: "Donatello chez les fauves!" (Donatello tra le belve!). L'etichetta rimase attaccata – forse l'episodio battesimale più celebrato del XX secolo – in larga parte perché il clamore fu notevole. Le tele fauve di Matisse – in particolare *Donna col cappello* [2], dipinto poco dopo il ritorno da

Collioure – provocò l'ilarità della folla come nessun'altra opera dall'esposizione dell'*Olympia* di Manet nel 1863 e neppure la notizia che questo infame quadro era stato acquistato (da Gertrude e Leo Stein) bastò a calmare il sarcasmo della stampa. Non solo i compagni di Matisse beneficiarono dell'improvvisa fama, ma l'idea che egli fosse alla testa di una nuova scuola di pittura si cristallizzò e così la sua arte diventò un modello (i primi fauve furono presto raggiunti da altri come Raoul Dufy [1877-1953], Othon Friesz [1879-1949], Kees van Dongen [1877-1968] e, per un breve periodo, Georges Braque [1882-1963]). Ma mentre gli accoliti, con l'eccezione di Braque, si buttarono per sempre nello sfruttamento (e banalizzazione) del linguaggio pittorico inventato nell'estate del 1905, per Matisse l'esplosione di Collioure fu solo l'inizio: segnò il momento in cui finalmente portò a termine la sintesi delle quattro vie del Postimpressionismo che lo avevano incantato e preparò il terreno per il suo sistema, la cui prima manifestazione pittorica pienamente matura sarebbe stata *La gioia di vivere*.

▲ 1907

● 1911, 1912



Roger Fry (1866-1934) e il Gruppo di Bloomsbury

Il sostenitore più appassionato della pittura francese d'avanguardia nel mondo anglofono all'inizio del XX secolo fu senza dubbio l'artista e critico inglese Roger Fry. Fu lui che con la sua mostra *Manet e i postimpressionisti* alla Grafton Gallery nel 1910 introdusse per primo l'opera di Cézanne, van Gogh, Gauguin, Scurat, Matisse e altri a un incredulo pubblico londinese, nel processo di conio del nome oggi familiare di Postimpressionismo. Alla prima mostra fece seguito una seconda nel 1912, sempre alla Grafton Gallery, intitolata *La seconda mostra dei postimpressionisti*.

Fry fu uno dei più importanti membri del Gruppo di Bloomsbury, una comunità di artisti e scrittori nella Londra del primo decennio del XX secolo che includeva la scrittrice Virginia Woolf e il marito Leonard; la sorella, la pittrice Vanessa Bell, e il suo compagno Duncan Grant; i fratelli Strachey, James e Lytton, entrambi scrittori; e l'economista John Maynard Keynes.

L'estetismo di Fry e la sua passione per l'arte francese d'avanguardia fecero da modello per parte del Gruppo di una vita dedicata all'analisi della sensazione e della coscienza. Come ha scritto il poeta Stephen Spender: "Non guardare i pittori impressionisti e postimpressionisti francesi come sacrosanti, non essere un agnostico e un liberale con tendenze socialisteggianti in politica, significava porsi al di fuori di Bloomsbury". Nel suo saggio del 1938 *Le mie prime convinzioni* Keynes cerca di ricostruire la sensibilità del Gruppo:

Niente importava salvo gli stati mentali, nostri o altrui, certo, ma soprattutto i nostri. Questi stati mentali non erano associati all'azione o a imprese o reazioni. Consistevano in appassionati stati di contemplazione e comunione senza tempo, senza "prima" né "poi". Il loro valore dipendeva, secondo il principio di unità organica, dallo stato degli affetti come un tutto che non può essere diviso e analizzato in parti.

L'esempio che dà Keynes di tale stato è l'innamoramento:

Gli argomenti adatti alla contemplazione e comunione appassionata erano la persona amata, la bellezza e la verità; e gli oggetti principali nella vita erano l'amore, la creazione, il piacere estetico e l'esercizio della conoscenza.

Il ricordo di Fry di Virginia Woolf illustra molte caratteristiche di Bloomsbury citate da Keynes, come l'esercizio degli "appassionati stati di contemplazione e comunione senza tempo", il cui valore "dipendeva, secondo il principio di unità organica, dallo stato degli affetti". Così descrive le conferenze di Fry alla Queen's Hall dell'Università di Cambridge nel 1932 e l'effetto che ebbero sul pubblico:

Bastava che indicasse un dettaglio in un'immagine e sussurrasse la parola "plasticità" perché si creasse un'atmosfera magica. Nonostante l'abito da sera sembrava un frate digiunatore con una corda intorno alla vita: era la religione delle sue convinzioni. "Diapositiva, prego", diceva, e sullo schermo appariva un'immagine in bianco e nero: Rembrandt, Chardin, Poussin, Cézanne. Il conferenziere indicava: la sua bacchetta, tremante come l'antenna di un insetto miracolosamente sensibile, si posava su qualche "frase ritmica", qualche sequenza, qualche diagonale. E allora mostrava al pubblico: "dettagli simili a pietre preziose; acquamarine; e topazi che giacciono nelle pieghe del suo abito di raso; lo schiarire delle luci in pallori evanescenti". In qualche modo la diapositiva in bianco e nero diventava radiosa nella penombra e assumeva la grana e la tessitura della tela reale. Procedeva poi come fosse la prima volta che vedeva quell'immagine. Forse era questo il segreto del suo ascendente sul pubblico. Si assisteva al nascere e al formarsi della sensazione; metteva a nudo il momento stesso della visione. Così, con pause e scatti, il mondo della realtà spirituale emergeva da una diapositiva dopo l'altra - da Poussin, Chardin, Rembrandt, Cézanne - dai suoi monti e le sue pianure, tutto collegato, tutto in qualche modo fatto unità e integrità, sopra il grande schermo della Queen's Hall.

La convinzione di Fry che l'esperienza estetica possa essere comunicata inducendo l'interlocutore a cogliere l'unità organica di un'opera, e l'idea di "plasticità" che la accompagna, portò a uno stile di esposizione verbale incentrato esclusivamente sui caratteri formali dell'opera. Per questo i suoi scritti sono stati definiti "formalisti". Cercando invece di trasmettere la ricerca di immediatezza percettiva di Fry, Woolf riferisce le sue parole mentre guardava dei quadri: "Ho passato il pomeriggio al Louvre. Ho cercato di dimenticare tutte le mie idee e teorie e di guardare tutto come se non l'avessi mai visto prima. [...] Solo così si possono fare scoperte. [...] Ogni opera dev'essere un'esperienza nuova e senza nome". Si può ritrovare questa scoperta di Fry di un'"esperienza nuova e senza nome" nei saggi che ha scritto, raccolti in parte nei volumi *Visione e progetto* (1920) e *Trasformazioni* (1926).



2 • Henri Matisse, *Donna col cappello*, 1905
Olio su tela, 81,3 x 60,3 cm

Il sistema di Matisse

Ciò che colpisce innanzitutto nella produzione fauve di Matisse è il progressivo abbandono della pennellata divisionista: dell'insegnamento di Signac Matisse mantiene l'uso del colore puro e l'organizzazione della superficie pittorica attraverso i contrasti di coppie di complementari (che assicura la tensione coloristica dell'immagine), ma abbandona il più riconoscibile comune denominatore di Cézanne e Seurat: la loro ricerca di un segno grafico convenzionale (il tocco puntinista, la pennellata costruttiva) che può essere usato indifferentemente per le figure e per lo sfondo. Altri importanti caratteri del Postimpressionismo vennero invece convocati: da Gauguin e van Gogh le stesure piatte e non modulate di colore non mimetico e i contorni spessi dotati di ritmo proprio; dai disegni di van Gogh una differenziazione dell'effetto del segno lineare attraverso variazioni nello spessore e nella vicinanza tra loro; da Cézanne una concezione della superficie pittorica come campo totalizzante dove tutto, anche le aree bianche non dipinte, giocano un ruolo costruttivo nel sostenere l'energia dell'immagine.

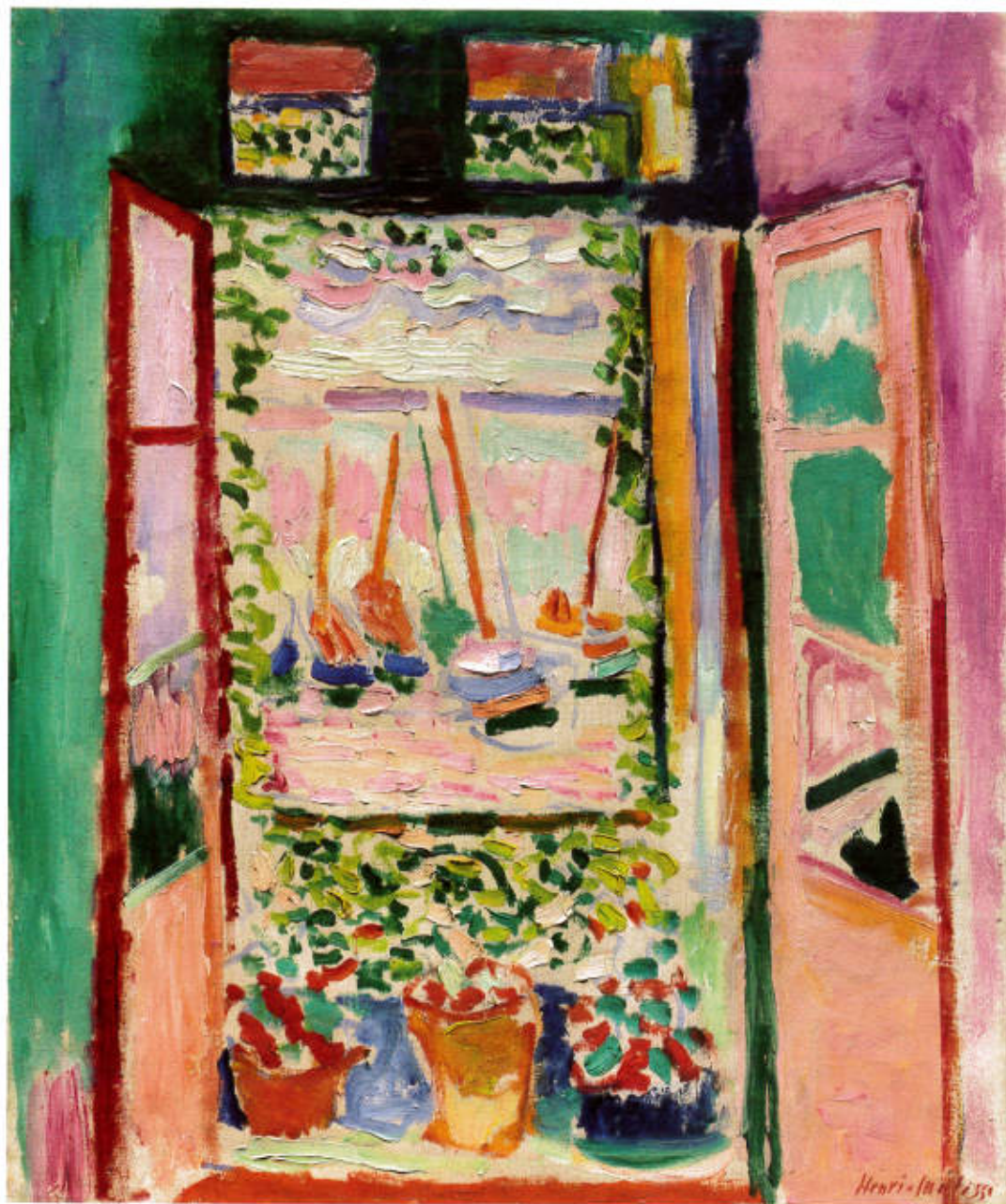
Il momento in cui Matisse "supera" Cézanne – e smette di imitarlo, come ha fatto in passato – è anche quello del suo addio al tedio del puntinismo: mentre Signac aveva invitato a riempire la

composizione esterna ad ogni area (o più precisamente, ad ogni linea di demarcazione) scelta come punto di partenza, la miriade di puntini essendo pazientemente aggiunti secondo una sequenza preordinata dalla "legge dei contrasti", Matisse scopre di non poter seguire questo miope procedimento. Come ha chiarito con una delle sue tele non finite della stagione fauve, *Ritratto della signora Matisse* [3], Matisse, come Cézanne, lavora su tutte le zone del quadro insieme e distribuisce i contrasti di colore in modo che echeggino in tutta la superficie (si noti, per esempio, il modo in cui la triade arancio/verde-ocra/rosso-rosa è disseminata e ravviva di volta in volta i verdi vicini). È un processo graduale, certo, ma riguarda il livello di saturazione del colore: l'armonia dei colori è dapprima determinata in modo tenue e controllato (fu a questo punto che il *Ritratto della signora Matisse* venne interrotto), poi viene infiammata e tutte le parti della tela sono portate simultaneamente al grado più alto. Il pubblico del Salon d'Automne avrebbe trovato *Donna col cappello* meno offensivo se Matisse avesse esposto insieme ad esso quest'opera interrotta? I tocchi brillanti di vermiglione, il ventaglio multicolore, la maschera arcobaleno del volto, lo sfondo arlecchino, la dissoluzione dell'unità del cappello stesso in un informe mazzo di fiori, l'anatomia vista al telescopio, come in uno zoom, tutto questo sarebbe sembrato meno arbitrario alla folla ilare se Matisse le avesse concesso una dimostrazione del suo metodo di lavoro? Niente di meno sicuro. *La finestra aperta* [4], forse la tela fauve ora più celebrata, non fu meno denigrata al



3 • Henri Matisse, *Ritratto della signora Matisse*, 1905
Olio su tela, 46 x 38 cm

4 - Henri Matisse,
La finestra aperta, 1905
Olio su tela, 55,2 x 46,4 cm



Salon, pur essendo meno aggressiva delle altre e più trasparente sui procedimenti di realizzazione: è facile cogliere le coppie di colori complementari che la strutturano, la fanno vibrare ed espandere visivamente, e costringono il nostro sguardo a non fermarsi mai su nessun punto.

Poco dopo il Salon fauve, Matisse, riflettendo sui risultati degli ultimi mesi, si imbatté in un assioma che sarebbe rimasto una delle linee guida della sua vita. Lo si può sintetizzare nell'affermazione: "Un centimetro quadrato di blu non è altrettanto blu di un metro quadrato dello stesso blu", e infatti, parlando dei piani rossi del suo *Interno a Collioure (La Siesta)* del 1905-06, Matisse si meravigliò del fatto che, sebbene sembrino di una gradazione diversa, vengono tutti direttamente dallo stesso tubetto. Scoprire che i rapporti di colore sono soprattutto rapporti di grandezza della superficie fu una svolta. Colpito da una dichiarazione di Cézanne

sull'unità fondamentale di colore e disegno, si era lamentato con Signac che nel suo lavoro, e in particolare in *Lusso, calma e voluttà*, così amato dal più anziano artista, le due componenti fossero divise e perfino in contraddizione. Ora, attraverso la sua equazione "qualità = quantità", come ha spesso sostenuto, capiva perché per Cézanne l'opposizione tradizionale tra colore e disegno fosse necessariamente annullata: poiché ogni singolo colore può essere modulato da un puro cambio di proporzioni, ogni divisione di una superficie è in sé un procedimento coloristico. "Ciò che conta di più con i colori sono i rapporti. Grazie ad essi e solo grazie ad essi un disegno può essere intensamente colorato senza bisogno di colore reale", ha scritto Matisse. Infatti è molto probabile che Matisse abbia fatto questa scoperta sul colore mentre lavorava su una serie di incisioni in bianco e nero all'inizio del 1906, e l'abbia poi applicata o verificata in *La gioia di vivere* [5].



5 • Henri Matisse, *La gioia di vivere*, 1906
Olio su tela, 174 x 243 cm

Un parricidio in pittura

La gioia di vivere, il quadro più grande e ambizioso che aveva dipinto da tempo, costituì l'unica sua opera presentata al Salon des Indépendants del 1906. Sei mesi dopo lo scandalo fauve, la scommessa era grande: o tutto o niente, e Matisse progettò con cura la sua composizione nel modo più accademico, stabilendo dapprima la scena a partire dagli abbozzi realizzati a Collioure e poi disponendovi, ad una ad una, le figure o i gruppi di figure che aveva studiato separatamente. Ma se l'elaborazione di questa vasta macchina è stata accademica, il risultato non lo fu. Non erano mai state usate superfici di colore puro su così vasta scala, con tanti violenti urti di toni primari; mai contorni così spessi, dipinti anche in toni chiari, avevano danzato come liberi arabeschi; mai anatomie erano state così "deformate", corpi fusi l'uno nell'altro come fossero di mercurio - eccetto forse nelle stampe di Gauguin, che Matisse aveva appunto rivisto durante l'estate. Con questa bomba volle definitivamente voltare una pagina della tradizione pittorica occidentale. E per essere sicuro che il messaggio arrivasse, lo rafforzò attraverso un attacco cannibalistico a livello iconografico.

Gli studiosi hanno diligentemente dato la caccia al vasto apparato delle fonti che Matisse ha convocato in questa tela. Ingres è predominante (ci fu una sua retrospettiva al Salon d'Automne del 1905, con il suo *Bagno turco* e *L'età dell'oro* in bella evidenza), come il quartetto dei postimpressionisti; ma anche Pollaiuolo, Tiziano, Giorgione, Agostino Carracci, Cranach, Poussin, Watteau, Puvis de Chavanne, Maurice Denis e molti altri sono stati invitati a questo banchetto ecumenico. Nuovi ospiti possono ancora venire scoperti: l'intero pantheon della pittura occidentale sembra qui citato - fino alle origini stesse, dacché anche la pittura preistorica delle caverne può venire rintracciata nei contorni delle capre sulla destra. Il miscuglio delle fonti va di pari passo con la disunità stilistica della tela e alle discrepanze di scala - e ulteriori regole della tradizione pittorica che Matisse ha deliberatamente sconvolto.

Non è tutto: al di là della fantasia paradisiaca delle ninfe che si divertono, al di là del tema felice (la gioia di vivere), il quadro ha un risvolto oscuro. Perché se il genere pastorale a cui la tela si riferisce stabiliva un legame diretto tra la bellezza fisica, il piacere visivo e l'origine del desiderio, era anche basato su un solido ancoraggio della differenza sessuale - qualcosa che, come ha mostrato

Margaret Werth, Matisse invece sconvolge qui in diversi modi. Werth comincia con l'osservare che il pastore col flauto, l'unica figura maschile del quadro, era stato precedentemente concepito come nudo femminile; poi nota che gli attributi sessuali dell'altro flautista, il grande nudo in primo piano, anch'egli chiaramente femminile in uno studio, sono stati soppressi; che tutte le figure hanno una controparte o formano coppie, ma che tutte – a parte il pastore e il nudo “alla Ingres” sulla sinistra che guarda lo spettatore – sono disanatomizzati. (Il culmine di questo attacco sadico al corpo è fornito dalla coppia che si bacia in primo piano, due corpi – uno di sesso indeterminato – virtualmente fusi con un'unica testa.) Il carattere di montaggio della composizione, con le “transizioni disgiuntive caratteristiche delle immagini dei sogni o delle allucinazioni”, portano Werth a costruire un'interpretazione psicanalitica del quadro come schermo fantasmatico, immagine polisemica che fa apparire una serie di pulsioni sessuali contraddittorie corrispondenti alla sessualità polimorfa infantile scoperta da Freud (narcisismo, autoerotismo, sadismo, esibizionismo) – un catalogo che ruota intorno al complesso di Edipo e all'angoscia di castrazione che lo accompagna.

A tutti i livelli (formale, stilistico, tematico), il quadro è parricida. I danzatori di *La gioia di vivere* celebrano la caduta definitiva dell'autorità temuta – quella del canone accademico legiferato dalla Scuola di Belle Arti. Ma Matisse ci lascia intendere che la libertà che ne risulta non è senza rischi, perché chiunque uccide il padre simbolico è lasciato senza guida e deve continuamente reinventare la propria arte per tenerla viva. È così che questo quadro apre le porte dell'arte del XX secolo.

ULTERIORI LETTURE:

Roger Benjamin, *Matisse's "Notes of a Painter": Criticism, Theory, and Context, 1891-1908*. UMI Research Press, Ann Arbor 1987.

Catherine C. Bock, *Henri Matisse and Neo-Impressionism 1896-1908*. UMI Research Press, Ann Arbor 1987.

Yve-Alain Bois, *Matisse and Arctic Drawing*, in *Painting as Model*. MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990, o *On Matisse*, in *October*, n. 66, primavera 1994.

Judi Freeman (a cura di), *The Fauve Landscape*. Abbeville Press, New York 1990.

Richard Shiff, *Mark, Matisse, Maternity: The Cézanne Effect in the Twentieth Century*, in *Cuba*.

Baumann et al., *Cézanne: Finished/Unfinished*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Beil 2000.

Margaret Werth, *Engineering Imaginary Modernism: Henri Matisse's "Bonheur de vivre"*, in *Gender*, n. 9, autunno 1990.

Con le incoerenze stilistiche e gli influssi primitivisti di *Les Femmes d'Alger* Pablo Picasso lancia l'attacco più formidabile contro la rappresentazione mimetica.

Les Femmes d'Alger di Picasso [1] è diventato un mito: è un manifesto, un campo di battaglia, un araldo dell'arte moderna. Pienamente consapevole di produrre un'opera importante, Picasso scommise tutto sulla sua elaborazione: tutte le sue idee, tutta la sua energia, tutto il suo sapere. Ora vediamo *Les Femmes d'Alger* come uno dei quadri più "costruiti" e giusta attenzione viene data ai sedici abbozzi e numerosi studi in tecniche diverse che Picasso dedicò alla sua progettazione – senza contare i disegni e quadri prodotti nella sua scia, in cui l'artista esplorò ulteriormente un'intera gamma di strade aperte dal quadro durante la sua genesi.

Ma se nessun altro quadro moderno è stato così discusso nell'ultimo quarto di secolo – con lunghi saggi e un'intera mostra con un catalogo di due volumi per celebrarlo – questa pleora di commenti viene dopo un singolare vuoto di dibattito. Il quadro infatti rimase a lungo in una quasi oscurità – si potrebbe perfino dire che vi si facesse resistenza. (Un aneddoto su di essa: sembra che alla fine degli anni Venti, due decenni dopo il completamento del quadro, il collezionista Jacques Doucet intendesse lasciarlo in eredità al Louvre, ma che il museo rifiutò l'offerta, come aveva fatto con i Cézanne del lascito Gustave Caillebotte nel 1894). Il tardivo riconoscimento è la materia prima di cui sono fatte le leggende, ma ciò che è particolare in questo caso è che la differita ricezione del quadro non è solo legata, ma anche ispirata dal suo soggetto e dalla sua struttura formale: *Les Femmes d'Alger* è soprattutto un'opera sullo sguardo, sul trauma generato da un appello visivo.

Le circostanze ebbero un ruolo in questo spettacolare ritardo, a partire dal fatto che il quadro non ebbe quasi pubblico per trent'anni. Finché nel 1924 Doucet non lo acquistò da Picasso per una sciocchezza – su suggerimento di André Breton e con immediato pentimento dell'artista – *Les Femmes d'Alger* aveva lasciato lo studio di Picasso solo una o due volte, e poi solo durante la Prima guerra mondiale: per due settimane nel luglio 1916 in una mostra semiprivata organizzata dal critico André Salmon al Salon d'Antin (in occasione della quale il quadro ricevette l'attuale titolo) e probabilmente nella mostra congiunta di Picasso e Matisse nel gennaio-febbraio 1918, organizzata dal mercante Paul Guillaume e

finito, ma l'accesso ad esso venne rapidamente meno (a causa dei numerosi traslochi di Picasso, spesso in stanze piccolissime, e del suo incomprensibile desiderio di mostrare sempre l'ultimo risultato della sua proteiforme e cangiante produzione, la tela era raramente visibile anche dalla cerchia degli intimi dell'artista, come testimonia la scarsità dei loro commenti). Una volta in possesso di Doucet, il quadro era visibile solo su appuntamento, finché venne venduto dalla vedova a un mercante nell'autunno del 1937. Portato immediatamente a New York, venne acquistato dal Museo d'Arte Moderna, dove diventò il pezzo più prezioso del museo: fine della vita privata di *Les Femmes d'Alger*.

La vicenda critica segue all'incirca lo stesso paradigma. Il quadro non era neppure specificamente nominato nei rari primi articoli che gli hanno dedicato un brano (di Gelett Burgess nel 1910, André Salmon nel 1912 e Daniel-Henry Kahnweiler nel 1916 e 1920). Inoltre venne riprodotto molto raramente prima del suo approdo a New York: dopo il pezzo giornalistico di Burgess (*Il selvaggio a Parigi*, nel numero del maggio 1910 di *Architectural Record*), la sua riproduzione non venne pubblicata fino al 1925 sulla rivista *La Révolution surréaliste* (certo non un bestseller), e per apparire in una monografia sull'artista dovette attendere il *Picasso* di Gertrude Stein uscito nel 1938. Poco dopo, *Picasso: quarant'anni della sua arte* di Alfred H. Barr, che fece da catalogo alla retrospettiva di Picasso del 1939 al Museo d'Arte Moderna di New York, iniziò il processo di canonizzazione di *Les Femmes d'Alger*. Ma il testo seminale di Barr, che ricevette un ritocco definitivo nel 1951, quando venne rivisto per la pubblicazione di *Picasso: cinquant'anni della sua arte*, e che diventò l'interpretazione corrente del quadro, consolidò più che abbattere i muri della resistenza che avevano circondato l'opera fin dal suo concepimento. La visione di Barr non venne fondamentalmente mai contestata finché nel 1972 non apparve il testo di Leo Steinberg (1920-2011) *Il bardello filosofico*. Nessun testo precedente ha fatto tanto per cambiare lo statuto di *Les Femmes d'Alger* e tutti gli studi seguenti non sono che sviluppi di esso.

Un "quadro di transizione"?

Prima della pubblicazione dello studio di Steinberg l'opinione diffusa era che *Les Femmes d'Alger* fosse il "primo quadro cubista" (e

▲ 1911-1912

▲ 1927c

● 1960a



1900-1909

1 • Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O.K.)*, giugno-luglio 1907
 Olio su tela, 243,8 x 233,7 cm

dunque, come sostiene Barr, un “quadro di transizione”, forse più importante per ciò che annuncia che come opera in sé). Barr ha ignorato il corollario di questa idea presente nel resoconto di Kahnweiler, cioè che il quadro è stato lasciato non finito, ma questa idea era comunque accettata da tutti e diversi autori l’avevano citata criticando la “mancanza di unità” dell’opera. La discrepanza stilistica tra la parte sinistra e quella destra del quadro era vista come dovuta al rapido spostamento di interesse di Picasso dalla scultura

iberica arcaica, che lo aveva aiutato a finire *Ritratto di Gertrude Stein* [2] alla fine dell’estate 1906, all’arte africana, con cui aveva infine avuto un nuovo impatto durante una visita al Museo etnografico del Trocadéro in piena elaborazione di *Les Femmes d'Alger*. La ricerca delle fonti non si ferma qui: Barr ha nominato Cézanne, Matisse e El Greco; altri aggiungono Gauguin, Ingres e Manet.

Sebbene Barr abbia pubblicato tre degli studi preliminari di Picasso per *Les Femmes d'Alger* e abbia avuto espressioni compiaciute



2 • Pablo Picasso, *Ritratto di Gertrude Stein*, fine dell'estate 1906
Olio su tela, 100 x 81,3 cm

per essi, non ha prestato attenzione ai molti altri già disponibili nel catalogo ragionato di Christian Zervos. Nel suo primo stato la composizione consisteva di sette figure disposte in una sistemazione teatrale derivata dalla tradizione barocca, con gli usuali tendaggi aperti sulla scena [3]. Al centro un personaggio vestito da marinaio è seduto tra cinque prostitute, che voltano tutte la testa verso un intruso, uno studente di medicina che entra sulla sinistra con un teschio in mano (in alcuni studi sostituito da un libro). Per Barr di questo morboso scenario, che ha visto come "una sorta di *memento mori* allegorico o di sciarada" sul prezzo del peccato, si può fare tranquillamente a meno perché Picasso stesso lo ha presto abbandonato. Nella versione finale, ha scritto Barr, "tutte le implicazioni di un contrasto morale tra virtù (l'uomo con il teschio) e vizio (l'uomo circondato da cibo e donne) sono state eliminate a favore di una composizione puramente formale di figure, che diventa sempre più disumanizzata e astratta".

Nel suo testo Steinberg abbandona la maggior parte di queste interpretazioni, che da allora sono diventate puri luoghi comuni. Il quadro non può essere ridotto a una "composizione puramente formale di figure", che ne farebbe (in accordo con la visione poco sofisticata del Cubismo di quel tempo) un semplice precursore di cose a venire. Picasso aveva sì abbandonato il "*memento mori* allegorico", ma non le tematiche sessuali del dipinto (che è senza dubbio la ragione per cui Steinberg prende a prestito come titolo

Gertrude Stein (1874-1946)

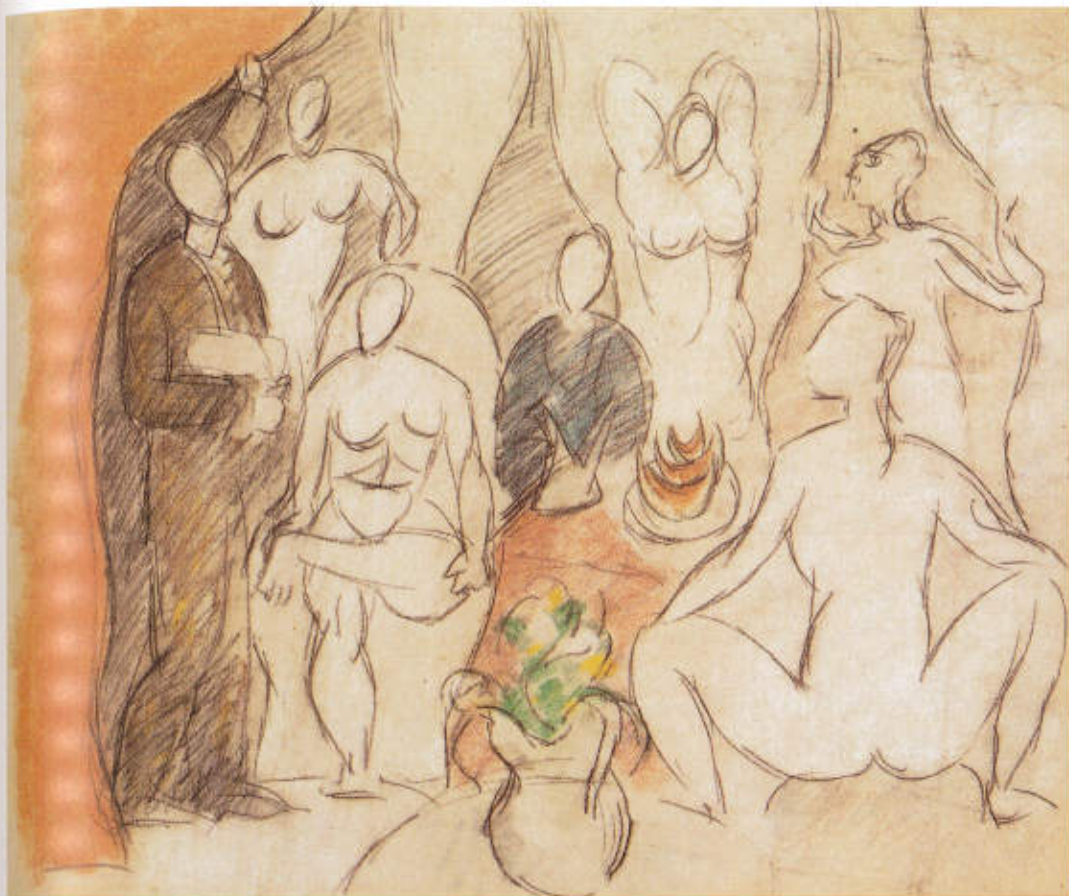
Figlia minore di una famiglia ebrea americana dell'alta borghesia, la scrittrice Gertrude Stein passò i suoi primi anni in Europa, la sua gioventù a Oakland e il periodo universitario a Harvard e alla Johns Hopkins Medical School, prima di raggiungere il fratello maggiore Leo a Parigi nell'inverno del 1904-5. Acquistando *Donna col cappello* di Matisse al Salon des Indépendants del 1905, i due fratelli cominciarono a collezionare avidamente pittura d'avanguardia e a ricevere artisti e scrittori nella loro casa in Rue de Fleurus. Profondamente influenzata dal senso per la composizione modernista, che, seguendo la sua visione di Cézanne, intendeva come accentuazione uniforme, senza gerarchia interna, né centro né "cornice", decise di catturare "l'oggetto in quanto oggetto" ugualmente importante e vivo in ogni suo aspetto: "Sempre e sempre, si deve scrivere l'Inno alla ripetizione". Tra il 1906 e il 1911, in corrispondenza con lo sviluppo del Cubismo, mise in opera questo principio formale nel suo lungo romanzo *C'era una volta gli americani*. Nel 1910 Leo si rivolse contro Picasso e le sue "ambigue faccende" cubiste e nel 1913 divise la collezione spostando la sua metà a Firenze.

Gertrude continuò a vivere in Rue de Fleurus con la compagna di tutta la vita Alice B. Toklas. I suoi ricordi della speciale amicizia con Picasso si possono leggere in *Matisse, Picasso e Gertrude Stein* (1933), *Picasso* (1938) e *L'autobiografia di Alice B. Toklas* (1933).

del suo testo uno dei primi titoli dato al quadro dagli amici di Picasso, "Le Bordel philosophique"). Inoltre la mancanza di unità stilistica di *Les Femmes d'Alger* non era un risultato della fretta, ma una strategia deliberata: fu una decisione presa in seguito, certo, ma in accordo con l'eliminazione delle due figure maschili e l'adozione di un formato verticale quasi quadrato, meno "scenico" di quello di tutti gli studi della composizione generale del quadro. E il richiamo primitivo all'arte africana non era un caso (Picasso era stato introdotto all'arte africana da Matisse nel 1906 [4], mesi prima della decisione di spostare i visi simili a maschere delle due *demoiselles* sulla destra dal modello "iberico" a quello "africano" [5]): corrispondeva all'organizzazione tematica del quadro, anche se Picasso negò poi il suo significato.

Rifiutando il "*memento mori*" di Barr, Steinberg cambiò i termini dell'allegoria poi scartata da Picasso da "morte versus edonismo" a "cultura fredda e distaccata versus domanda di sesso". Sia il libro che il teschio presenti negli studi di Picasso indicano che lo studente di medicina è l'unico a non partecipare; non guarda neppure le *demoiselles*. Come il timido marinaio, è lì per essere iniziato dalle spaventose femmine. La sua androginità in diversi abbozzi contrasta molto con il suo attributo fallico: il *porron* (una fiasca di vino con beccuccio eretto) posto sul tavolo. Presto il marinaio scomparve e lo studente subì un mutamento di sesso. Nella tela finita è sostituito dal nudo in piedi che apre la tenda

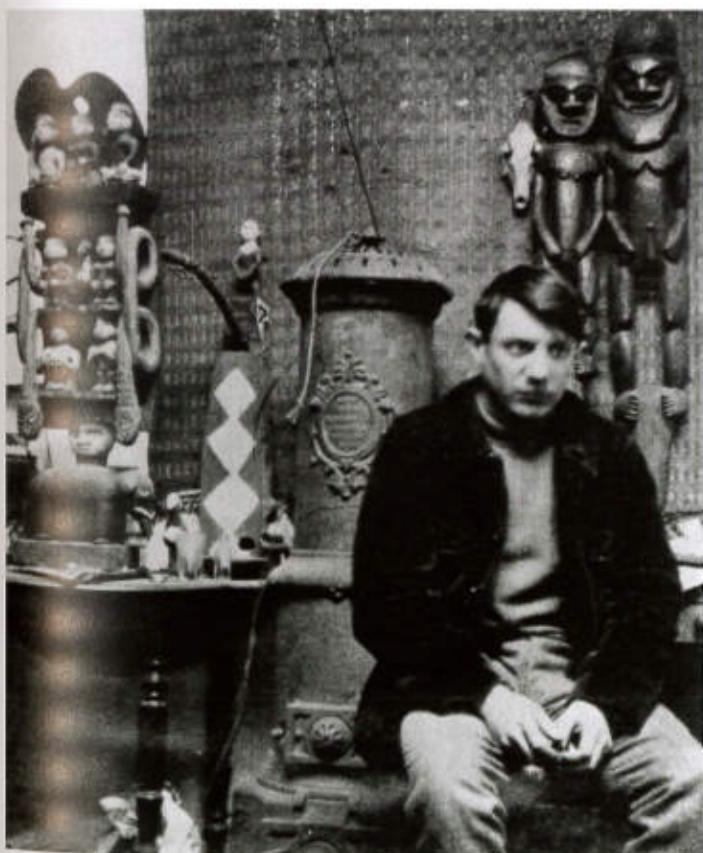
▲ 1903



Sotto a sinistra
4 • Fotografia di Picasso nel suo studio al Bateau-Lavoir, Parigi 1908

Sotto a destra
5 • Pablo Picasso, Studio per la testa della Demoiselle accovacciata, giugno-luglio 1907
 Gouache su carta, 63 x 48 cm

3 • Pablo Picasso, Studente di medicina, marinaio e cinque nudi in un bordello (studio per Les Femmes d'Alger), marzo-aprile 1907. Disegno a matite colorate, 47,8 x 76,2 cm



1900-1909

sulla sinistra. Inversamente, i corpi di molte *demoiselles* erano mascholini in molti disegni. Ce n'è abbastanza dunque per sostenere che, mentre lavorava al quadro, l'interesse tematico di Picasso ruotò intorno alla questione primordiale della differenza sessuale e a quella della paura del sesso. Così il suo problema sembra essere stato come rimanere sul tema mentre rinunciava all'allegoria.

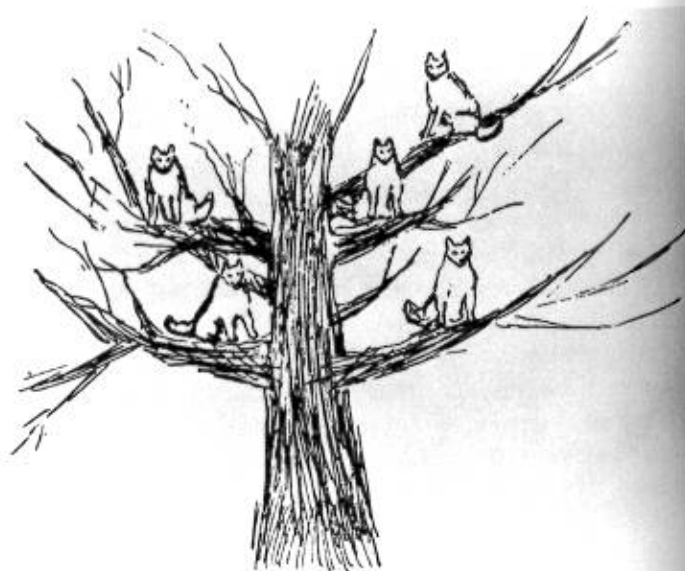
È qui che la separazione stilistica della tela finale entra in gioco, e non solo, ma anche il completo isolamento delle cinque prostitute e la soppressione di coordinate spaziali chiare. (A uno sguardo ravvicinato, le discrepanze sono ancora più forti di quanto ha notato Barr, e non riguardano solo la parte destra "africana" del quadro: la mano della *demoiselle* in piedi che ha sostituito lo studente all'estrema sinistra sembra staccata dal corpo e il libro degli schizzi rivela, come nota Steinberg, che la sua immediata vicina, più spesso vista come in piedi, è in realtà distesa, anche se è stata verticalizzata e resa parallela alla superficie del quadro.) Mentre nel primo scenario i personaggi reagiscono all'entrata dello studente e lo spettatore guarda la scena da fuori, nel quadro finito "questa regola dell'arte narrativa tradizionale lascia il posto a un contropincipio antinarrativo: le figure vicine non condividono né uno spazio né un'azione comune, non comunicano né interagiscono, ma si relazionano singolarmente, direttamente, con lo spettatore. [...] L'evento, l'epifania, l'improvvisa entrata è ancora il tema – ma ruotato di 90 gradi verso lo spettatore concepito come polo opposto del quadro". In altre parole, è la mancanza di unità stilistica e scenica a legare il quadro allo spettatore: al centro del quadro è lo sguardo spaventoso delle *demoiselles*, in particolare di quelle con i volti volutamente mostruosi sulla destra. Il loro "africanismo", in accordo con l'ideologia del tempo che faceva dell'Africa il "continente oscuro", è un espediente per respingere lo spettatore. (Un'antica parola derivata dal greco e che significa "avere il potere di scacciare il male" descrive particolarmente bene lo sguardo intimidatorio dei nudi di Picasso: *apotropaico*.) La complessa struttura del quadro, come ha mostrato William Rubin nel più lungo studio mai dedicato all'opera (che enfatizza la profonda angoscia di morte di Picasso), riguarda il legame che esiste tra Eros e Thanatos, cioè tra il sesso e la morte.

Il trauma dello sguardo

▲ Ci spostiamo ora in territorio freudiano, uno sviluppo recente nella letteratura dedicata al quadro. Molti scenari psicanalitici che trattano della "scena primaria" e del "complesso di castrazione" si applicano particolarmente bene a *Les Femmes d'Alger*. Ci aiutano a comprendere sia la soppressione dell'allegoria che la brutalità del quadro finito. Pensiamo qui sia al sogno infantile del paziente più famoso di Freud, Sergej Pankejeff (1887-1979) – l'Uomo dei Lupi [6] – in cui il bambino si vedeva pietrificato alla finestra aperta, fissato da lupi immobili (il sogno era l'effetto dello shock della scena primaria [l'essere stato testimone di un rapporto sessuale tra i genitori]) – sia al breve testo di Freud sulla testa di

Medusa, con tutti i suoi molteplici significati. Questi ultimi includono l'idea che la testa di Medusa è l'organo sessuale femminile – la cui vista suscita angoscia di castrazione nel giovane maschio – l'immagine della castrazione (decapitazione) e la sua negazione, da una parte attraverso la moltiplicazione dei peni (la capigliatura composta da serpenti) e dall'altra attraverso il suo potere di trasformare chi guarda in pietra, ovvero, in altre parole, in un fallo eretto, benché morto.

Anche di fronte al quadro di Picasso l'osservatore è inchiodato al pavimento dalle prostitute che gli si rivolgono più violentemente, come osserva Steinberg, di qualsiasi altro quadro da *Le Meninas* di Velazquez in poi. Spostandosi dal modo "narrativo" (l'allegoria) a quello "iconico", per usare i termini di Rubin, cioè dalla tonalità storica dei racconti ("C'era una volta") all'ingiunzione personale ("Guardami, ti sto guardando"), Picasso evidenziò la fissità della posizione dell'osservatore basata sulla prospettiva monoculare su cui la pittura occidentale è stata fondata, e contemporaneamente la demonizzò, rilanciandola come pietrificazione. Il potere mai diminuito di *Les Femmes d'Alger* risiede in questa operazione detta "ritorno del rimosso": in essa Picasso mise in risalto le pulsioni libidiche contraddittorie all'opera nell'atto stesso del guardare, facendo del suo stesso quadro una testa di Medusa. I quadri di bordello fanno parte di una lunga tradizione del genere dell'arte erotica (una tradizione che Picasso conosceva bene: aveva a lungo ammirato i monotipi di Degas e desiderato di collezionarne – un sogno che poté realizzare solo alla fine della vita). Queste scene quasi pornografiche vogliono gratificare il voyeurismo dell'appassionato d'arte maschio eterosessuale. Picasso rovescia questa tradizione: interrompendo il racconto, lo sguardo delle sue *demoiselles* sfida lo spettatore (maschio) facendogli sapere che la sua comoda posizione, fuori dalla scena narra-



6 • Disegno di Sergej C. Pankejeff del suo sogno infantile (1910 ca.), pubblicato in Sigmund Freud, *Dalla storia di una nevrosi infantile*, 1918

▲ Introduzione, 1903

tiva, non è così sicura come può pensare. Nessuna meraviglia che il quadro abbia suscitato resistenza così a lungo.

Uno dei suoi primi avversari capi senza dubbio, almeno in parte, cosa stava accadendo: Matisse s'infuriò quando vide il quadro (i resoconti dicono che rise a crepapelle, ma è lo stesso). Fu un po' come Poussin che disse di Caravaggio (a cui dobbiamo la migliore rappresentazione della testa di Medusa e che al tempo era criticato per non essere capace di "comporre una vera storia") che era "nato per distruggere la pittura". Senza dubbio la rivalità fu un pungolo che aguzzò la vista a Matisse come già aveva stimolato quella di Picasso, perché proprio un anno e mezzo prima Matisse ▲ aveva completato *La gioia di vivere*, la cui tematica è per molti versi vicina a quella del quadro di Picasso (vi si legge la stessa fantasia conflittuale che ruota intorno al complesso di castrazione). Matisse sapeva che quella tela (che Picasso vedeva ogni volta che pranzava a casa di Gertrude e Leo Steinberg) aveva impressionato molto il giovane collega, soprattutto per il suo sincretismo che si appropria di una quantità di rimandi storici. Per Picasso, una delle sfide più devastanti dev'essere stato il modo energico con cui Matisse aveva citato *Il bagno turco* di Ingres, che aveva colpito entrambi al Salon d'Automne del 1905: com'era addomesticato l'"ingrismo" del suo periodo rosa in confronto, in particolare *L'harem* dipinto a Gosol nell'estate del 1906, appena pochi mesi prima di iniziare *Les Femmine d'Avignone* e solo poche settimane prima di "dipingere in faccia" il ritratto di Gertrude Stein! Intanto Matisse si era lanciato in un'altra sfida: poco dopo aver introdotto ● Picasso all'arte africana aveva dipinto il suo *Nudo blu*, la prima tela che disestetizzava esplicitamente il tradizionale motivo del nudo femminile attraverso il "primitivismo". Ora Picasso combinava entrambi i gesti di parricidio contro la tradizione occidentale: giustapponeva fonti contraddittorie in un miscuglio che annullava il loro decoro e il loro significato storico, e allo stesso tempo ricorrendo ad altre culture. Sia in *La gioia di vivere* che in *Les Femmine d'Avignone* il parricidio era astutamente legato alla tematica edipica, ma Picasso, incentrando il suo attacco sulla condizione stessa dell'osservatore, aveva portato molto più lontano la battaglia contro la mimesi.

La crisi della rappresentazione

Possiamo ora tornare all'interpretazione diffusa presteinberghiana che *Les Femmine* siano state il "primo" quadro cubista. Mentre è sicuramente sbagliata se si legge il primo Cubismo come una sorta di stilizzazione geometrica dei volumi, l'interpretazione ha senso se il Cubismo è inteso come un'interrogazione radicale delle regole della rappresentazione. Innestando un volto simile a una maschera iberica sul busto di Gertrude Stein, concependo un volto come un segno che può essere preso in prestito da un vasto repertorio, Picasso ha messo in questione le convenzioni illusionistiche della rappresentazione. Ma in *Les Femmine* ha spinto molto più avanti l'idea che i segni cambiano di posto e di combinazione, e che il loro significato dipende dal contesto, benché non l'abbia indagata fino

in fondo. Questo sarebbe stato il compito del Cubismo nel suo insieme, la cui origine può essere allora situata nelle *Tre donne* del 1908 [7], in cui Picasso cercò di fornire un unico segno unitario (il triangolo) per ogni elemento del quadro, qualunque cosa fosse destinato a rappresentare. Ma diversi studi per il volto della *demoiselle* accovacciata sulla destra – il punto più sorprendente dell'attacco all'idea stessa di bellezza femminile – rivelano che aveva già intuito le infinite possibilità metaforiche del sistema segnico che aveva inventato: in questi studi vediamo come la faccia si stia trasformando in un torso [5]. Anche questi esperimenti amorfici vennero messi da parte e si dovette aspettare la seconda disamina dell'arte africana da parte di Picasso nei suoi collage, nel 1912, perché tutte le implicazioni della sua spinta semiologica venissero realizzate. *Les Femmine d'Avignone* fu dunque un evento traumatico, e il suo effetto profondo si fece sentire su Picasso anche più tardi: ci volle l'intera avventura del Cubismo per poter dire perché l'aveva fatto.

ULTERIORI LETTURE:

William Rubin, *From "Narrative" to "Iconic" in Picasso: The Buried Allegory in "Tread and Trut on a Table" and the Role of "Les Femmine d'Avignone"* in *The Art Bulletin*, n. 4, dicembre 1983

William Rubin, *The Genesis of "Les Femmine d'Avignone"* in *Studies in Modern Art* (numero speciale dedicato alle *Femmine d'Avignone*), Museum of Modern Art, New York, n. 3, 1984 (in omaggio di Judith Cousins e Hélène Seckel, anteblogica critica del testo storico di Hélène Seckel)

Hélène Seckel (a cura di), *Les Femmine d'Avignone*, Réunion des Musées Nationaux, Paris 1988

Leo Steinberg, *The Psychological Brother* (1972), seconda edizione in *October*, n. 41, primavera 1988

▲ 1906

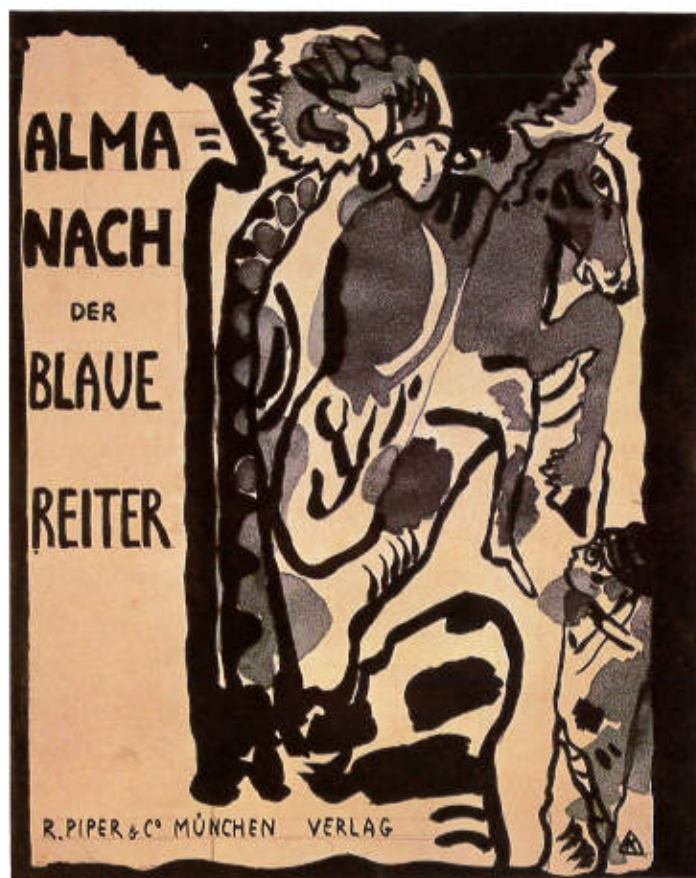
● 1909

▲ 1912

Wilhelm Worringer pubblica *Astrazione ed empatia*, che oppone l'arte astratta a quella figurativa come il ritiro dal mondo all'impegno in esso: l'Espressionismo tedesco e il Vorticism inglese elaborano questa polarità psicologica in modi diversi.

“Ho sorpreso un pensiero solitario”, scrisse dal fronte della Prima guerra mondiale (dove presto sarebbe stato ucciso) l'espressionista tedesco Franz Marc (1880-1916), “posato come una farfalla nel cavo della mano; il pensiero che già molto tempo fa vissero uomini che possedevano la seconda vista e amavano l'astratto come noi. Nei nostri musei etnici ci sono alcune cose silenziose che ci guardano con occhi familiari. Come furono possibili questi prodotti di una pura volontà di astrazione?” Per quanto strano, questo pensiero non era del tutto nuovo: Marc fa eco alle “corrispondenze” del poeta francese Charles Baudelaire e le idee di un'affinità tra le arti astratte, degli artisti tribali come alter ego dell'artista moderno e di una primordiale volontà di astrazione sono tutte in armonia con una dissertazione scritta nel 1908 dallo storico dell'arte tedesco Wilhelm Worringer (1881-1965). Il collegamento non è accidentale, come chiarisce un'altra lettera di Marc. Agli inizi del 1912 scrive infatti al collega russo Vasilij Kandinskij (1866-1944), con cui nel 1911 a Monaco ha fondato l'associazione di artisti Der Blaue Reiter (Il Cavaliere azzurro): “Sto leggendo *Astrazione ed empatia* di Worringer, una bella testa, di cui abbiamo molto bisogno. Pensiero meravigliosamente disciplinato, conciso e attuale, molto attuale”.

Worringer non era precisamente un avvocato degli espressionisti tedeschi. Quando furono attaccati da un antimodernista sciovinista nel 1911, li difese come annunciatori di una nuova era caratterizzata dall'assunzione di forme elementari, dall'interesse per l'arte tribale e, soprattutto, dal rifiuto della “visione razionalista” che egli riteneva troppo dominante dal Rinascimento fino alla pittura neoimpressionista. Per il resto Worringer lasciò nel vago i termini della sua affiliazione; per esempio, nella prefazione del 1910 ad *Astrazione ed empatia* notò soltanto un “parallelismo” con “i nuovi traguardi dell'espressione”. Comunque questo parallelismo indicava una “necessità interiore” del momento e questa tendenza metafisica era condivisa dagli artisti del Cavaliere azzurro, che spesso scrissero della loro arte in termini di “risveglio spirituale”. Questo era ancora più evidente nell'*Almanacco del Cavaliere azzurro* che Marc e Kandinskij pubblicarono nel 1912 con in copertina l'immagine di un cavaliere azzurro di Kandinskij ispirata dalle immagini popolari di San Giorgio [1]. Oltre a opere espressioniste, questa influente raccolta di saggi e illustrazioni presentò l'arte



1 • Vasilij Kandinskij, studio finale per la copertina dell'*Almanacco del Cavaliere azzurro*, 1911. Acquarello, inchiostro di china e matita su carta, 27,6 x 21,9 cm

tribale del Pacifico del Nordest, Oceania e Africa, l'arte dei bambini, il teatro d'ombre egizio, maschere e stampe giapponesi, sculture e incisioni medievali tedesche, arte popolare russa e vetri votivi bavaresi. Kandinskij era particolarmente interessato a queste due ultime forme, mentre la sua compagna Gabrielle Münter (1877-1962) era fortemente attratta dall'arte dei bambini, la cui immediatezza emotiva cercava di trasportare nei propri quadri.

Un approccio metafisico all'arte era praticato anche da Die Brücke (Il Ponte), l'altro importante gruppo di espressionisti tedeschi. Capitanato da Ernst Ludwig Kirchner, era stato fondato a Dresda nel 1905 e comprendeva Fritz Beyl (1880-1966), Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), tutti ex studenti di

▲ 1903

architettura e dispersi a Berlino otto anni dopo. La tendenza metafisica è già chiara dai nomi dei due gruppi: Il Cavaliere azzurro era il nome di una tradizionale figura della rivelazione cristiana ("Al cospetto delle nuove opere rimaniamo come in sogno", scrisse Marc in un prospetto per l'*Almanacco*, "sentendo nell'aria il galoppo dei Cavalieri dell'Apocalisse"), mentre Il Ponte derivava il nome da Friedrich Nietzsche, che aveva affermato in *Così parlò Zarathustra* (1883-92) che "l'uomo è una fune tesa tra l'animale e il Superuomo - una fune su un abisso [...] egli è un ponte, non una meta". L'Espressionismo tedesco echeggiò gli interessi metafisici di *Astrazione ed empatia* anche in altri modi. Come Worringer, Marc espresse il mondo naturale come il luogo di un flusso primario, mentre per Kirchner il mondo urbano era un luogo di vitalità primitiva, ma questa insistenza sull'espressione non corrispose completamente con la concezione dell'astrazione di Worringer.

Stili opposti

Astrazione ed empatia sviluppa due nozioni - *Einfühlung* o "empatia", derivata dallo psicologo e filosofo tedesco Theodor Lipps (1851-1914), e *Kunstwollen* o "volere artistico", derivato dallo storico dell'arte viennese Alois Riegl - per collegare diversi stili artistici a differenti "stati psichici". Attraverso la storia e la cultura, sostiene Worringer, due stili opposti - la rappresentazione naturalistica e l'astrazione geometrica - hanno espresso due atteggiamenti opposti - un impegno empatico nel mondo e un ritiro disgustato da esso. "Mentre la precondizione per la spinta all'empa-

tia è un felice rapporto panteistico di confidenza tra l'uomo e i fenomeni del mondo esterno", scrive Worringer, "la spinta all'astrazione è il prodotto di una grande inquietudine interna ispirata all'uomo dai fenomeni del mondo esterno [...] Possiamo descrivere questo stato come un immenso orrore spirituale per lo spazio". Questa condizione di orrore di fronte alla natura (Worringer era influenzato da Georg Simmel [1858-1918], il grande sociologo tedesco dell'alienazione) è molto diversa dallo stato di intimità con la natura che Gauguin, per esempio, proiettava sul primitivo. ▲ Secondo Worringer, l'uomo primitivo vede la natura come un caos ostile: "dominato da un immenso bisogno di tranquillità", l'artista tribale si rivolge all'astrazione come a "un rifugio dalle apparenze". Questa idea permette a Worringer di costruire una gerarchia problematica di cultura (come delineato in *La forma nel Gotico* [1910], il seguito di *Astrazione ed empatia*), con il primitivo al livello più basso. Il moderno tuttavia non era posto al livello più alto: al contrario, "caduto in basso per orgoglio di conoscenza, l'uomo [moderno] è ora come perso e indifeso di fronte al mondo come l'uomo primitivo". Di conseguenza, secondo Worringer, anche l'artista moderno cerca di arrestare e separare il flusso dei fenomeni, di astrarre e preservare la stabilità delle forme: spinto dalla "necessità interiore" e dall'"orrore dello spazio", anch'egli si volge all'astrazione. Questo resoconto è molto diverso dalle posteriori celebrazioni dell'arte astratta, il cui umanesimo trionfale Worringer sfida in anticipo.

Ma questa versione dell'astrazione si addice veramente al Cavaliere azzurro, come Marc e Kandinskij [2] pensavano? Forse fu



2 • Vasilij Kandinskij,
Con tre cavalieri, 1911
Inchiostro e acquerello su carta,
25 x 52 cm

▲ 1903

più importante per Il Ponte, se si sostiene che Kirchner e colleghi usarono gli elementi astratti – colori irreali, prospettive inconsuete – per registrare la “necessità interiore” e l’“orrore dello spazio”. Come Worringer, Kirchner dipinse spesso la modernità come primitiva, non solo nella figura della prostituta primitiva ereditata da Manet e Gauguin via Matisse e Picasso, ma anche nelle strade della città moderna dove, per osservatori come Simmel, la prostituta era emblema di una generale regressione. Proprio come il mondo naturale, secondo Worringer, appariva caotico ai primitivi, così, secondo Kirchner, anche il mondo urbano appariva caotico ai moderni (l’industrializzazione tedesca fu veloce e furibonda durante le prime due decadi del secolo). In *La strada, Dresda* [3] Kirchner evoca Dresda come un confronto vitale ma agitato: masse disordinate delimitano il quadro e bloccano la sua espansione, mentre alcune figure, per lo più donne con volti che sembrano maschere, piombano su di noi (la bambina è particolarmente strana). Con il suo spazio distorto e arancio-rosso sporco, il quadro è tinto di ansietà spesso associata alla pittura di Edvard Munch, il precursore norvegese degli espressionisti. Allo stesso tempo le figure suggeriscono anche l’“atteggiamento blasé” che Simmel ascriveva alla “vita mentale” della città moderna. “Il tipo metropolitano”, sostenne Simmel in un famoso saggio del 1903, “sviluppa un organo che lo protegge contro le correnti minacciose e le contraddizioni del suo ambiente esterno”. *La strada* può evocare una corrente simile nella linea elettrica che corre intorno alle figure e lungo la strada in arancio, verde e blu. In parte stimolo nervoso, in parte scudo protettivo, questa linea isola gli abitanti della città e insieme li collega: suggerisce un tipo paradossale di alienazione che unisce. Questo effetto diventa ancora più estremo nelle “Strade” che Kirchner dipinse a Berlino dopo il suo trasferimento in questa città, con altri membri del Ponte, nel 1911: i colori dei quadri diventano più aspri, le prospettive più perverse (adattò

• Cubismo e Futurismo ai suoi intenti) e le figure (spesso prostitute e loro clienti) sono più ansiosi-blasé. Se qui vi è un nuovo tipo di bellezza moderna, come ha sostenuto lo storico dell’arte Charles Haxthausen, è anche, almeno in parte, una bellezza terribile.

Ancora, per Worringer l’astrazione serviva ad alleviare gli shock provocati dal caos del mondo. Kirchner, d’altra parte, accostò l’astrazione per registrare questo stimolo, dunque per intensificarlo. L’astrazione del Cavaliere azzurro è ulteriormente diversa: Marc si mosse attraverso l’astrazione alla ricerca di un legame con il mondo naturale, mentre Kandinskij cercava una comunione con il regno spirituale. Per entrambi l’isolamento degli esseri umani era un problema da superare, non una condizione da approfondire. “Noi cerchiamo”, scrisse Kandinskij nel 1909, “forme artistiche che rivelino la compenetrazione di queste forze collegate tra loro”. Piuttosto che astrazione *contro* empatia, dunque, il Cavaliere azzurro proponeva un’estetica dell’astrazione *come* empatia – con la natura e/o con lo spirito. (Da questo punto di vista erano in linea con l’“empatia astratta” già suggerita dallo Jugendstil o dall’Art Nouveau a Monaco che avevano influenzato Kandinskij). Gli artisti del Cavaliere azzurro cercarono un’equazione di sentimento



3 • Ernst Ludwig Kirchner, *La strada, Dresda*, 1908
Olio su tela, 150,5 x 200 cm

e forma, una riconciliazione tra “necessità interiore” e mondo esterno; Kandinskij insisteva che i “contenuti” stessi della sua arte sono “ciò che lo spettatore vive o sente sotto l’effetto delle combinazioni di forma e colore del quadro”. Questa è una delle ragioni per cui assunsero la musica, che ebbe grande spazio nell’*Almanacco*, come paragone estetico. Di nuovo, questo non significava rovesciare i poli worringeriani di astrazione e empatia, ma riunirli: come afferma Kandinskij nell’*Almanacco*: “Realismo = Astrazione; Astrazione = Realismo”.

Compenetrazione panteistica

Se Kandinskij aspirava a un mondo trascendente dello spirito, Marc scavava nel mondo immanente della natura. Guidato innanzitutto da Gauguin, Marc definì il suo progetto nel 1910 come “una compenetrazione panteistica nel flusso di sangue pulsante nella natura, negli alberi, negli animali, nell’atmosfera”. Per tracciare questo flusso elaborò due tipi di disegno: prima una linea fluente, organica e ariosa influenzata da Matisse e Kandinskij; poi una più costretta, geometrica e nervosa influenzata da Picasso e Robert Delaunay (come Kirchner, Marc adattò il Cubismo ai suoi fini). Anche Marc escogitò un simbolismo del colore per modulare gli stati del flusso: il blu era “severo” e “spirituale”, il giallo “gentile” e “sensuale”, il rosso “brutale” e “grave”. Sebbene questo sistema intuitivo fosse sessualizzato in maniera schematica (il blu era maschile, il giallo femminile), permise a Marc, nei pochi anni che gli rimasero, di produrre un numero di quadri di animali tra i più belli della tradizione occidentale. Essi comunque non comportano tanto un’“animalizzazione dell’arte” (Marc) quanto un’umanizzazione della natura: più che una comunione empatica con la natura, suggeriscono una proiezione espressiva da parte dell’artista. Nel 1853 lo studioso di estetica inglese John Ruskin aveva criticato questo tipo di proiezione come “errore patetico”; poco dopo il 1913 anche Marc si interrogò sulla questione:

1900-1909

▲ 1900, 1907 ● 1909, 1911

▲ 1913

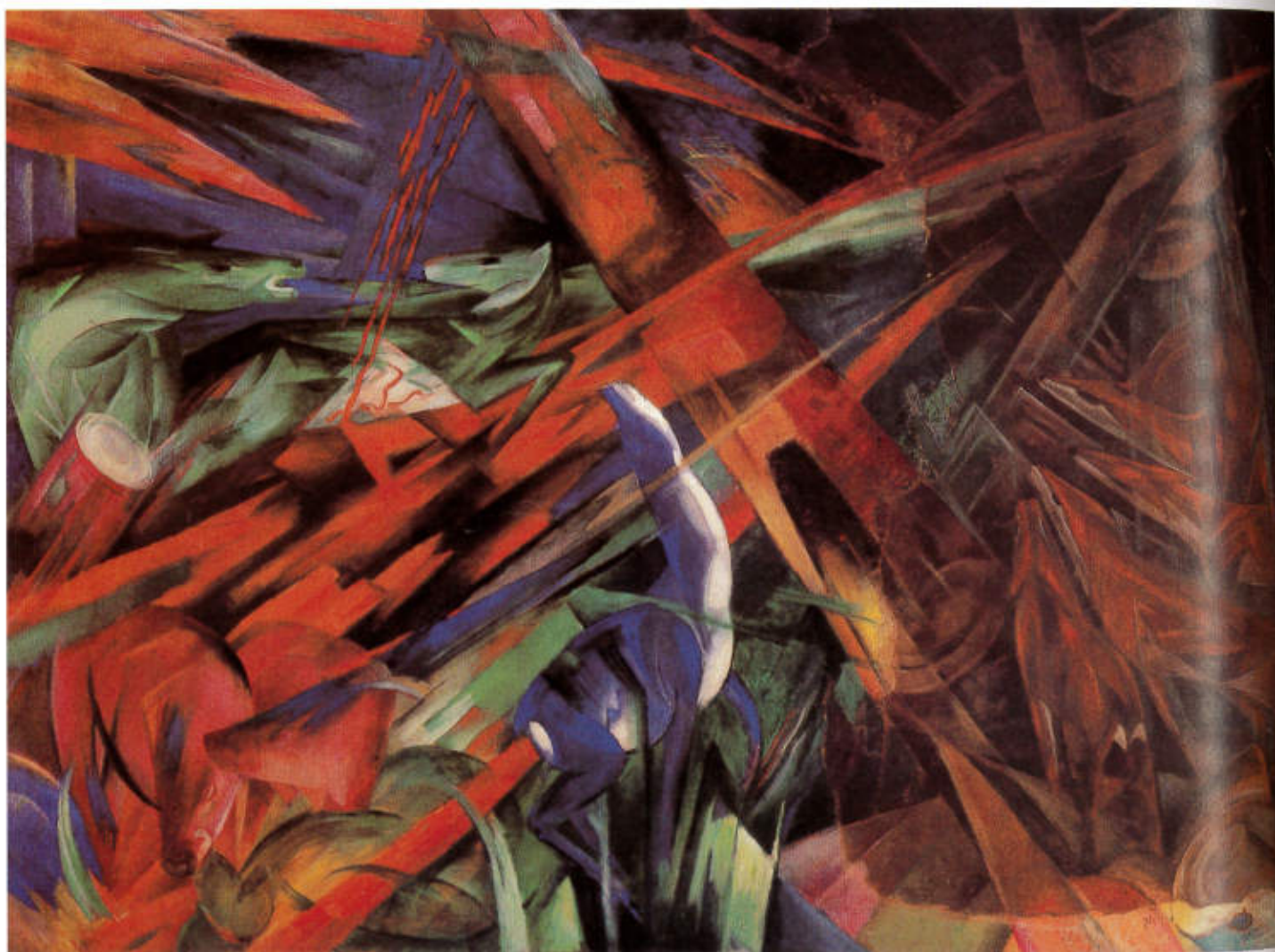
Esiste idea più misteriosa per un artista che immaginare come la natura si riflette negli occhi di un animale? Come vede il mondo un cavallo, come un'aquila, o un cane? [...] Chi sa se il daino vede il mondo in modo cubista? È il daino che vede, dunque il paesaggio deve essere "dainomorfo". La logica artistica di Picasso, Kandinskij, Delaunay, Burliuk [artista russo associato al Cavaliere azzurro], ecc. è perfetta. Essi non "vedono" il daino e non gli importa. Proiettano il loro mondo interiore – che è il nome di una condanna. Il naturalismo fornisce l'oggetto. Il predicato [...] è raramente trattato.

Piuttosto che un'espressione imposta, Marc cercò un'astrazione empatica che potesse ricomporre pittoricamente sé e l'altro. Un ideale senza dubbio impossibile, ma un quadro come *Il destino degli animali* [4] evoca una sorta di "compenetrazione panteistica". Qui però il punto comune tra umano e animale sembra essere il dolore o l'angoscia – anche gli alberi sembrano macellati. Infatti sul retro della tela Marc ha annotato: "e tutti gli esseri ardono di sofferenza", come se, allo stesso modo della tensione urbana in Kirchner, la sofferenza naturale in Marc fosse qualcosa che unisce

tutte le creature. E ancora, la disperazione stessa di quest'opera indica la definitiva separazione tra gli esseri: dopo tutto, la sofferenza è individuale e solitaria nei suoi effetti. Nella sua ricerca dell'empatia Marc raggiunge i suoi limiti: l'altro animale è rivelato precisamente come altro, inumano, al di là dell'empatia. Anche questo non è astrazione contro empatia, ma neppure astrazione come empatia. L'empatia ha fallito e l'astrazione diventa qui il segno di questo limite.

Disumanizzazione come diagnosi

Alla fine, il modello di astrazione contro empatia si addice meno all'Espressionismo tedesco che al Vorticism inglese, un movimento – così chiamato dal poeta e critico Ezra Pound (1885-1972) e diretto dal prolifico pittore-scrittore Wyndham Lewis (1882-1957) – che incluse tra gli altri gli scultori Jacob Epstein (1880-1959) e Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) e il pittore David Bomberg (1890-1957). Il legame con Worringer non è così tenue come può sembrare. Nel gennaio 1914 il poeta e critico T. E. Hulme (1883-1917), un associato al Vorticism, tenne una conferenza a



4 • Franz Marc, *Il destino degli animali*, 1913
Olio su tela, 194,3 x 261,8 cm

▲ 1934b

Londra intitolata *L'arte moderna e la sua filosofia* che adattò *Astrazione e empatia* in difesa del Vorticism. Hulme – che, come Gaudier-Brzeska e Marc, sarebbe morto nella guerra che di fatto mise fine sia al Vorticism che all'Espressionismo – divideva l'arte moderna in due stili opposti – quello organico (la sua versione dell'empatia) e quello geometrico (la sua versione dell'astrazione). Come Worringer, sosteneva dunque che questi stili corrispondono a due opposti "atteggiamenti" – un "insipido ottimismo", dominante dal Rinascimento, che pone l'uomo al centro della natura, e un antiumanesimo inflessibile, emergente nell'arte vorticista, che valorizza "un senso di separazione di fronte alla natura esterna".

"Ciò che lui diceva", affermò Lewis di Hulme, "io lo facevo" – benché, di nuovo, fosse stato Worringer a porre i termini estetici per entrambi. In *Nuovi ego*, un testo pubblicato su *Blast* (1914), il giornale al vetriolo del Vorticism, Lewis presentò la propria parabola worringeriana. Essa riguarda due figure complementari, un "selvaggio civilizzato" e un "cittadino moderno"; nessuno dei due è "sicuro", poiché entrambi vivono in una "indeterminatezza di spazio". Anche il selvaggio civilizzato è capace di alleviare la sua insicurezza con un'arte della figura astratta a "semplice nero proiettile umano", mentre il cittadino moderno vede che "la vecchia forma dell'egotismo non si addice molto alle condizioni che prevalgono oggi". Lewis conclude la sua parabola con un credo worringeriano: "Tutto chiaro, emozioni ben definite fanno assegnamento sull'elemento della stranezza e della sorpresa, e sul distacco primitivo. La disumanizzazione è la diagnosi principale del Mondo". Gli espressionisti erano d'accordo con questa diagnosi, ma Lewis vedeva la disumanizzazione come una soluzione ancor più che come un problema: per sopravvivere alla propria disumanizzazione, l'età moderna deve disumanizzare ancora di più; deve portare al limite "la stranezza e la sorpresa, e il distacco primitivo".

Lewis raramente rinunciò del tutto alla figura umana. I suoi primi "disegni" spesso manifestano una tensione tra figura e contesto, come se il corpo, mai sicuro, fosse preso tra definizione, erompendo come forma autonoma, e dispersione, venendo invaso dallo spazio. Lentamente, comunque, Lewis astrae la figura, come per temprarla in un "semplice nero proiettile umano". Talvolta questo indurimento sembra venire dall'esterno, come nel *Vorticista* (1912), in cui il corpo pare scolpito in forma astratta da un mondo ostile. Talvolta sembra venire dall'interno, come in *Disegno vorticista* (1914 ca.), in cui il corpo sembra guidato all'astrazione da una volontà innata. In una figura particolarmente concentrata, *Il nemico delle stelle* [5], i due tipi di corazza sembrano convergere. Da un lato, con una testa simile a un ricevitore, la figura pare reificata dall'esterno, la pelle trasformata in uno scudo; dall'altro, priva di organi e braccia, pare anche reificata dall'interno, con la sua struttura ossea trasformata in "alcuni astratti rapporti meccanici" (come ha notato una volta Hulme di queste figure). Comunque questo "nemico delle stelle" è l'opposto del Cavaliere azzurro che Kandinskij evoca su un pendio teso verso il cielo: qui Lewis suggerisce un'astrazione della figura che è davvero antiempatica.



5 • Windham Lewis, *Il nemico delle stelle*, 1913

Penna e inchiostro su carta, 41 x 20 cm

BIBLIOGRAFIA

- Charles W. Haxthausen (a cura di), *Modern Culture and Metropolis*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1990.
- T. E. Hulme, *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art* (1924), Routledge & Kegan Paul, London 1987.
- Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1979.
- Vasilij Kandinskij e Franz Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, trad. it. SE, Milano 1988.
- Jill Lloyd, *German Expressionism: Tradition and Modernity*, Yale University Press, New Haven-London 1991.
- Rose-Carol Washton Long (a cura di), *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of the National Socialist*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1989.
- Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*, trad. it. F.lli. Torino 1975.

F. T. Marinetti pubblica a Parigi il manifesto futurista sulla prima pagina di *Le Figaro*: per la prima volta l'avanguardia si lega alla cultura dei media e sfida apertamente la storia e la tradizione.

Il 20 febbraio 1909 Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) pubblicò il suo *Manifesto di fondazione del Futurismo*, il primo manifesto futurista, sulla prima pagina del quotidiano francese *Le Figaro* [1]. Questo evento segnò l'uscita pubblica del Futurismo enumerando in diversi punti il suo specifico programma.

Prima di tutto mostrò che fin dall'inizio il Futurismo voleva affermare il legame dell'avanguardia con la cultura di massa. In secondo luogo dimostrò la convinzione che d'ora innanzi le tecniche e le strategie operative della cultura di massa sarebbero state essenziali per la diffusione delle pratiche avanguardiste; la sola decisione di pubblicare il manifesto su un quotidiano a grande tiratura in Francia dimostrava il triplo nodo di pubblicità, giornalismo e forme di distribuzione di massa. Terzo, indicò che il Futurismo era fin dall'inizio impegnato in una fusione delle pratiche artistiche con le forme avanzate della tecnologia in un modo che il Cubismo, che si confrontava con questioni simili nello sviluppo del collage, non avrebbe mai veramente abbracciato. Gli slogan del Futurismo che celebravano "il dinamismo congenito", "la rottura dell'oggetto" e "la luce distruttrice di forme", esaltando anche la macchina, dichiaravano che un'automobile in corsa è "più bella della Vittoria di Samotracia": questo significava preferire l'oggetto industrializzato all'unicità della statua di culto. Infine, sebbene non ancora visibile nel 1909, preparò la via al rovesciamento degli assunti tradizionali e della tendenza innata dell'avanguardia all'associazione con la politica di sinistra, progressista, se non marxista. Per il Futurismo significò diventare, nell'Italia del 1919, il primo movimento d'avanguardia del XX secolo ad avere un proprio progetto politico e ideologico assimilato alla formazione dell'ideologia fascista.

Dal fossato alla trincea

A livello di modelli artistici, lo sfondo del Futurismo è complesso. Le sue fonti vanno cercate nel simbolismo francese del XIX secolo, nella pittura neoimpressionista o divisionista e nel Cubismo di inizio secolo, che stava evolvendo contemporaneamente con il Futurismo ed era senz'altro noto alla maggioranza degli artisti del movimento italiano. Ciò che fu specificamente italiano nella formazione del Futurismo, tuttavia, fu il ritardo di questa avanguardia

modernista. Così, al momento della prima pubblicazione del manifesto, le figure chiave della sua pittura, come Umberto Boccioni (1882-1916), Giacomo Balla (1871-1958) e Carlo Carrà (1881-1966), stavano ancora lavorando in maniera piuttosto *retardataire* a un divisionismo stile 1880. Nessuna delle strategie emerse a Parigi nella scia delle scoperte di Cézanne, o nello sviluppo del Fauvismo o del primo Cubismo entrarono nella pittura futurista ai suoi inizi, cioè prima del 1910. Il Futurismo inoltre fu caratterizzato dall'eclettismo con cui queste strategie d'avanguardia tardivamente scoperte vennero adattate. Infatti la fretta con cui vennero poi rappezzate per riformulare una nuova estetica pittorica e scultorea è indicativa di quello stesso eclettismo.

Nella scia del manifesto di Marinetti seguirono molti altri manifesti futuristi, scritti da artisti che si erano uniti al gruppo. Tra di essi vi furono il *Manifesto tecnico della pittura futurista*, pubblicato nel 1910 e firmato da Boccioni, Balla, Carrà, Luigi Russolo (1885-1947) e Gino Severini (1883-1966); il *Manifesto tecnico della scultura futurista*, pubblicato nel 1912 da Boccioni; *Fotodinamismo futurista*, pure pubblicato nel 1912 dal fotografo Anton Giulio Bragaglia; un manifesto della musica futurista nel 1912 di Ballilla Pratella (1880-1955); *L'arte dei rumori* di Russolo nel 1913; e un manifesto di architettura futurista nel 1914 da Antonio Sant'Elia (1888-1916).

Come dichiarato in questi documenti, le strategie del Futurismo vertevano intorno a tre punti centrali. Primo, era posta enfasi sulla sinestesia (la rottura dei confini tra i diversi sensi, per esempio tra vista, udito e tatto) e la cinestesia (la rottura della distinzione tra il corpo fermo e il corpo in movimento). Secondo, il Futurismo cercò di costruire un'analogia tra il significato pittorico e le tecnologie della visione e della rappresentazione, come quelle sviluppate dalla fotografia – in particolare in forme come la cronofotografia – e dal primo cinema. Terzo, la rigorosa condanna della cultura del passato da parte del Futurismo, il suo violento attacco contro l'eredità della tradizione borghese, generò l'affermazione altrettanto appassionata del bisogno di integrare arte e tecnologie avanzate, anche quella della guerra, aprendo così il movimento al fascismo.

La sottolineatura della sinestesia e della cinestesia derivò direttamente dalla critica dell'estetica borghese secondo cui pittura e scultura erano tradizionalmente intese come arti statiche. In oppo-

▲ 1912

● 1907, 1911

▲ 1906, 1907

Journal CALVETTES... Rédaction - Administration... 10, rue de Valenciennes, Paris (10^e)

Journal de la République... Rédaction - Administration... 10, rue de Valenciennes, Paris (10^e)

nos bras faibles en échec, pour la complaisance des yeux pecheurs à la ligne...

pour accomplir notre tâche. Quand une œuvre humaine est faite, elle ne peut plus...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Les Courses... Aujourd'hui, à 10 heures, Courses à Vincennes...

Le plus poétique, le plus apprécié de nos grands poètes français est le plus...

Le Futurisme... M. Marinetti le jeune poète italien et l'auteur de son manifeste...

Les plus grands des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le Futurisme... M. Marinetti le jeune poète italien et l'auteur de son manifeste...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le Futurisme... M. Marinetti le jeune poète italien et l'auteur de son manifeste...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le Futurisme... M. Marinetti le jeune poète italien et l'auteur de son manifeste...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le Futurisme... M. Marinetti le jeune poète italien et l'auteur de son manifeste...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le Futurisme... M. Marinetti le jeune poète italien et l'auteur de son manifeste...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

Le plus grand des vices et des crimes, dans la vie humaine, est de ne pas être...

1909-1-309



2 • Giacomo Balla, *Ragazza che corre sul balcone*, 1912

Olio su tela, 125 x 125 cm

sizione ad essa il Futurismo cercò di integrare l'esperienza della simultaneità, della temporalità e del movimento fisico nei limiti dell'oggetto artistico. Tale tentativo di rendere la percezione del movimento un elemento essenziale della rappresentazione del corpo nello spazio fu ispirato dalla scoperta da parte del Futurismo della "cronofotografia" dello scienziato francese Étienne-Jules Marey, una prima forma di stroboscopia. Paradossalmente, tuttavia, fu la letteralità con cui Balla e Boccioni usarono un idioma pittorico divisionista per interpretare il congegno scientifico di

Marey a segnare la loro opera come stranamente in ritardo e limitata, poiché lo statuto stesso della pittura come oggetto singolo e statico non venne mai veramente sfidato dai pittori futuristi. Inoltre, cercando di adattare la cronofotografia alla propria arte, i futuristi confinarono il significante pittorico in un rapporto puramente *mimetico* con l'ambito tecnologico - per esempio descrivendo il movimento attraverso contorni sfocati - invece che in uno *strutturale*, adottando per esempio le forme seriali della produzione industriale.

Futuro senza passato

Balla fu senza dubbio il pittore più interessante del movimento, anche se all'epoca del primo manifesto del 1909 stava ancora lavorando in uno stile molto tradizionale, applicando letteralmente i metodi divisionisti alla percezione della luce e dello spazio urbano. Si guardi il quadro *Lampada ad arco* (1909-10), dove la giustapposizione di natura e cultura è programmaticamente fissata nell'opposizione tra una lanterna di strada e la luna, e dove il dinamismo delle onde luminose è eseguito in una maniera penosamente letterale con cunei simili a rondini che si espandono dalla fonte luminosa, variati cromaticamente come se si spostassero dall'iridescenza al centro del quadro verso la completa assenza di colore ai margini, rappresentazione del buio della notte.

Dal 1912 Balla ha ridefinito la sua sintassi pittorica adattando i contorni ripetitivi caratteristici della cronofotografia alle proprie rappresentazioni di oggetti. Quadri come *Ragazza che corre sul balcone* [2] o *Dinamismo di un cane al guinzaglio* [4], entrambi del 1912, sono significativi per il modo letterale in cui iscrivono la



4 - Giacomo Balla, *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, 1912
Olio su tela, 89,9 x 109,9 cm

simultaneità della percezione del movimento nell'organizzazione spaziale del quadro. Nel 1913 Balla fa il passo di abbandonare del tutto la rappresentazione cercando un modo più adatto per descrivere velocità, temporalità, movimento e trasformazione visiva, portandolo a uno dei primi modelli validi di pittura non rappresentativa. Cancellata ogni figurazione, queste opere sono dedite sia alla ripetizione di un'armatura strutturale che articola sequenza e velocità, sia a un idioma cromatico non figurativo che abbandona ogni riferimento al colore locale. La matrice compositiva e coloristica così formata non fa più parte di quella che possiamo chiamare la trasformazione della prospettiva rinascimentale in un nuovo spazio fenomenologico operata dal Cubismo; Balla realizza piuttosto una trasformazione dello spazio pittorico in uno spazio meccanico, ottico, o temporale, attraverso strategie completamente non figurative.

Due esempi della scultura di Boccioni chiariscono il rapporto dei futuristi con la percezione cinestetica degli oggetti nello spazio. Il primo, *Forme uniche nella continuità dello spazio* [3], nella sua peculiare ambiguità tra il robot e la figura anfibia, cerca ancora una volta di incorporare nel corpo scultoreo le tracce visibili nella cronofotografia di Marey. Inoltre, nello stesso tempo in cui inserisce la fluidità della percezione in una rappresentazione statica, genera il caratteristico ibrido tra contiguità spaziale e oggetto scultoreo singolo, olistico. In *Dinamismo di un cavallo in corsa + case* [5] la sensibilità futurista all'adattamento illusionistico della fotografia del movimento è rifiutata a favore di un oggetto statico in cui gli effetti di simultaneità e di cinestesia sono prodotti dalla mera giustapposizione di materiali diversi e dal grado di frammentazione in cui sono presentati. Diversamente da *Forme uniche nella continuità dello spazio*, che mantiene i metodi tradizionali del modellato e della fusione, l'opera incorpora materiali prodotti industrialmente, come dichiarato dal manifesto scritto dall'artista: cuoio, frammenti trovati di



3 - Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1913
Bronzo, 111,2 x 88,5 x 40 cm

▲ 1911

**Eadweard Muybridge (1830-1904)
ed Étienne-Jules Marey (1830-1904)**

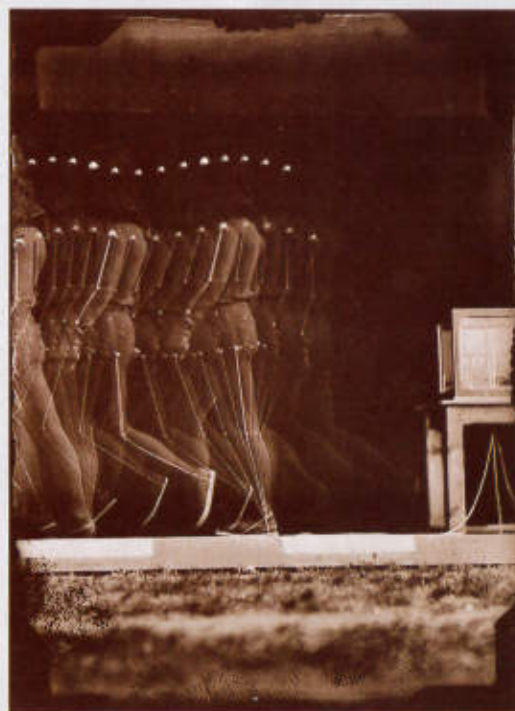
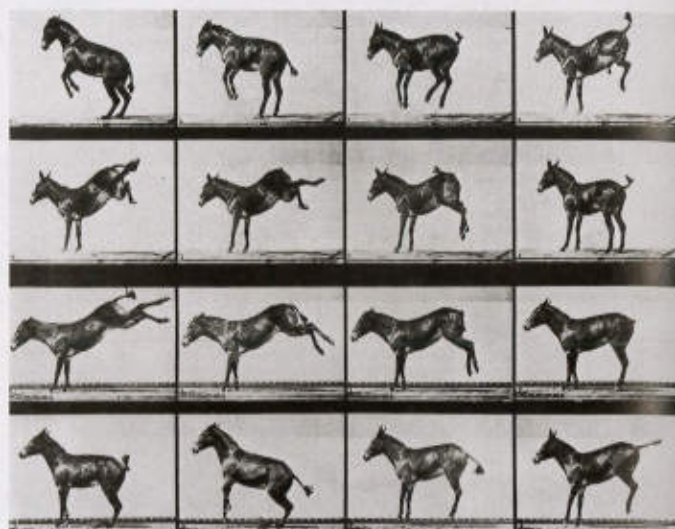
L'inglese Eadweard Muybridge e il francese Étienne-Jules Marey sono legati nel tempo e nel lavoro: non solo condividono le stesse date di nascita e di morte, ma sono insieme i pionieri dello studio fotografico del movimento secondo modi che hanno influenzato sia lo sviluppo dell'arte futurista che la moderna razionalizzazione del lavoro e, si può dire, dello spazio-tempo in generale.

Nota dapprima come fotografo di paesaggi dell'America occidentale e centrale, Muybridge fu coinvolto nel 1872 da Leland Stanford, il milionario ex governatore della California, in una disputa sull'andatura dei cavalli. Muybridge fotografò allora dei cavalli a Palo Alto grazie a una batteria di macchine fotografiche e sistemò le immagini in file secondo una griglia che poteva essere esaminata sia orizzontalmente che verticalmente.

Un libro, *Il cavallo in movimento*, curato da Stanford, apparve nel 1882, lo stesso anno in cui Muybridge partì per un giro di conferenze in Europa. A Parigi fu accolto da Marey, dal famoso fotografo Nadar, dal pittore accademico Ernest Meissonier e dal grande fisico Hermann von Helmholtz – indicativi della portata dell'interesse per il suo lavoro che registrava le unità percettive al di là dei limiti della vista umana.

Diversamente da Muybridge, che si considerava un artista, Marey era un fisico di formazione che aveva prima lavorato sui metodi grafici di registrazione del movimento. Quando nel 1878 vide per la prima volta il lavoro di Muybridge nella rivista scientifica *La Nature*, si rivolse alla fotografia come al modo più preciso e neutro di registrazione del movimento. Marey inventò il primo fucile fotografico con un nastro circolare che realizzava delle fotografie in una serie di quasi-istantanee scattate da un unico punto di vista. Poi usò un disco forato disposto davanti alla macchina fotografica per rompere il movimento in una serie di intervalli che venivano registrati su un'unica lastra; fu questo lavoro che descrisse per la prima volta come "cronofotografia". Per evitare la sovrapposizione Marey vestì i suoi soggetti interamente di nero, con strisce metalliche fissate lungo le braccia e le gambe (per gli animali furono usate strisce di carta). Insieme all'unico punto di vista, questo dispositivo di fatto restituì coerenza spazio-temporale al campo visivo altrimenti frammentato. Era più scientifico dell'approccio di Muybridge, ma era meno radicale nella frammentazione dell'apparente continuum della visione.

Fu questa frammentazione ciò che più interessò i modernisti: i futuristi nel loro perseguimento di una velocità sovversiva e artisti come Marcel Duchamp nella loro ricerca di dimensioni spazio-temporali mai viste prima. Ma può essere che, come Muybridge e Marey, questi artisti fossero anche coinvolti da una moderna dialettica che andava ben oltre il loro lavoro individuale, una dialettica moderna di rinnovamento incessante della percezione, di liberazione perpetua e ridisciplinamento della visione che sarebbe continuata per tutto il XX secolo?





5 • Umberto Boccioni, *Dinamismo di un cavallo in corsa + case*, 1914-15
Gouache, olio, cartone, rame e ferro dipinto, 112,9 x 115 cm

vetro, pezzi di metallo, elementi preformati di legno. Una delle prime sculture non figurative del XX secolo, essa è più correttamente paragonabile alla scultura astratta che produceva in Russia in quel periodo Vladimir Tatlin.

Dato il collage come tecnica principale nella serie di tentativi contraddittori del Futurismo di fondere la sensibilità avanguardista con la cultura di massa, *Manifestazione interventista* [6] di Carrà è un esempio centrale dell'estetica futurista, che raggiunge il suo momento culminante appena prima dello scoppio della guerra. L'opera infatti contiene tutto ciò in cui il Futurismo era più coinvolto: l'eredità della pittura divisionista, la frammentazione cubista dello spazio percettivo tradizionale, l'inserimento di ritagli di giornali e materiali trovati dalla pubblicità, la suggestione della cinestesia attraverso una dinamica visiva resa dalla costruzione del collage sia come vortice sia come matrice di linee di forza che si incrociano in diagonali reciprocamente contrapposte; e infine, ma non di minore importanza, la giustapposizione della dimensione fonetica del linguaggio con i suoi significanti grafici.

Abbastanza tipicamente, l'azione fonetica del linguaggio in *Manifestazione interventista* è in quasi tutti i casi onomatopeica. Imitando direttamente i suoni delle sirene (il gemito evocato con "HU-HU-HU-HU"), gli stridii dei motori e delle mitragliatrici ("TRrrrrrrr" o "traak tatatraak"), le urla delle persone ("EVVI-VAAAA"), è molto diversa dall'analisi strutturale delle componenti fonetiche, testuali e grafiche del linguaggio nella poesia cubofuturista russa o nei calligrammi di Apollinaire. La giustapposizione di slogan di guerra antitedeschi ("Abbasso l'Austro-

Ungheria") con materiale pubblicitario trovato o la concatenazione di dichiarazioni patriottiche ("Italia Italia") con frammenti musicali, continuano la tecnica del collage cubista ma trasformano questa estetica in un nuovo modello di istigazione e propaganda della cultura di massa. La sua celebrazione della guerra è ulteriormente registrata nei colpi di tamburo evocati dalle parole "Zang Tumb Tuum".

Una liberazione del linguaggio: le parole in libertà

Zang Tumb Tuum del 1914, la prima raccolta di "parole in libertà" di Marinetti era introdotto dal manifesto di poesia futurista, di poco precedente, *Distruzione della sintassi - Immaginazione senza fili - Parole in libertà*. Usando un insieme di variazioni espressive tipografiche e ortografiche e un'organizzazione spaziale destrutturata, *Zang Tumb Tuum* cerca di esprimere visioni, suoni e odori dell'esperienza del poeta a Tripoli. Questa affermazione delle "parole in libertà" emerse da un lungo e complicato dialogo con la poesia simbolista della fine del XIX secolo e i suoi eredi francesi dell'inizio del XX. Sebbene profondamente influenzato e dipendente dall'esempio di Mallarmé, Marinetti dichiarò pubblicamente la sua opposizione al progetto del poeta francese. Insistendo che le parole devono essere liberate dai modelli statici ed esoterici di linguaggio di cui si era occupato Mallarmé, Marinetti promosse una nuova



6 • Carlo Carrà, *Manifestazione interventista*, 1914
Tempera e collage su cartone, 38,5 x 30 cm

dinamica dell'“immaginazione senza fili” intesa ad assimilare la simultaneità della percezione con i nuovi suoni della pubblicità e dell'esperienza tecnologica. *Parole in libertà* è la dichiarazione programmatica di Marinetti in cui tutte le tradizionali catene a cui il linguaggio è stato soggetto – lessico, produzione di significato, sintassi, grammatica – sono presumibilmente rotte a favore di una azione puramente fonetica, testuale, grafica. Ma in realtà, contro la volontà di Marinetti, il rapporto mimetico con l'apparato tecnologico lega questo modello di poesia ancora di più ai caratteri tradizionali della rappresentazione linguistica.

Fu questa la ragione di uno dei conflitti che sorsero tra Marinetti e l'avanguardia russa quando il poeta italiano si recò a Mosca nel 1914 per “convertire” al Futurismo. Quello che i poeti cubofuturisti russi criticarono in Marinetti fu il rapporto manifestato nelle sue opere tra poesia e operazioni linguistiche mimetiche, in particolare il suo uso dell'onomatopea – formazione di parole che imitano i suoni associati all'atto o agli oggetti denotati. A quel tempo i futuristi russi erano già giunti a una interpretazione strutturalista della logica arbitraria del linguaggio, imponendo una stretta separazione sia della fonetica che della grafica dei segni – il modo in cui il linguaggio suona e quello in cui si mostra – dal mondo naturale a cui quei segni possono riferirsi. I futuristi russi furono così insistenti nel fare di questa separazione il soggetto della loro scrittura che la portarono fino a costruire una nuova poesia antisemantica e antilessicale.

Fascismo e Futurismo

La nascita del fascismo in Italia alla fine della Prima guerra mondiale mette al centro del Futurismo l'orientamento ideologico e politico. La celebrazione della tecnologia, la posizione antipassatista, la rigorosa condanna della cultura tradizionale, la deformazione violenta dell'eredità della cultura borghese, erano elementi essenziali del Futurismo fin dal suo inizio. Ma ora venivano legati a un'altrettanto appassionata affermazione della necessità di integrare arte e guerra all'istanza più avanzata della tecnologia. Se nel primo manifesto Marinetti aveva costruito un mito delle origini per il movimento futurista – vi racconta il momento del suo risveglio quando, correndo con la sua macchina sportiva, si rovesciò nel fango di uno stagno per poi riemergere, rinato, come artista postsimbolista e poeta futurista –, esso aveva già annunciato un profondo coinvolgimento con l'irrazionalità della violenza e del potere.

L'adesione di Marinetti alla tecnologia industriale avanzata e all'estetica della macchina lo indusse a salutare lo scoppio della guerra come una grande purificazione in linea con il totale astio nei confronti della tradizione e dell'individualismo culturale borghese. Primo avanguardista a proporre deliberatamente la distruzione della tradizione, Marinetti dichiarò la propria guerra invitando all'abbattimento delle istituzioni culturali – sale da concerto, teatri, biblioteche, musei. Così facendo, pose la cultura futurista in prima linea nella frattura da poco emersa tra avanguardia e tradizione,

organizzando l'avanguardia come scena dell'annichilimento della continuità e della memoria storiche. Inoltre, l'ulteriore tentativo di Marinetti nel dopoguerra di sincronizzare arte e tecnologia avanzata con l'ideologia fascista è stata l'unica occasione nella storia delle avanguardie del XX secolo in cui un legame tra questi elementi è stato posto esplicitamente nella prospettiva della politica reazionaria di destra.

Nell'abbraccio del fascismo da parte di Marinetti – che si candidò senza successo al parlamento come membro del Partito fascista nel 1919 e alla fine diventò consigliere culturale di Mussolini – emerse uno dei problemi chiave delle avanguardie del XX secolo. È la questione se le pratiche d'avanguardia si situano ancora all'interno della sfera pubblica borghese o se devono puntare a contribuire alla formazione di sfere pubbliche diverse nella cultura di massa, che siano fasciste (se mai ne esistono) o proletarie (scopo degli artisti russi e sovietici di questo periodo). In alternativa, come nel caso del Dadaismo, l'avanguardia chiamerà a raccolta per la distruzione della sfera pubblica borghese, incluse le sue istituzioni e formazioni discorsive.

Con la morte accidentale di Boccioni nel 1916, quella in battaglia di Sant'Elia nello stesso anno e il cambiamento radicale nell'orientamento politico ed estetico da parte di Severini e Carrà nello stesso periodo, il Futurismo perde il suo carattere di movimento d'avanguardia (benché Marinetti continui a perseguire un ordine del giorno futurista in arte, letteratura e politica lungo tutti gli anni Venti e Trenta). Severini, che viveva a Parigi, abbandonò le sue strategie pittoriche cubo-divisioniste nel 1916 e adottò forme pure e classiche ispirate dall'arte rinascimentale italiana. Ritornando alla tradizione in questo modo, e usando la pittura quattrocentesca come matrice di *italianità*, fu oracolo della successiva, graduale secessione dell'ideologia fascista dalle pratiche moderniste. L'ideologia nazionalista avrebbe invece accettato di legarsi alle radici delle culture locali, le cui origini avrebbe cercato di riscoprire.

L'incontro tra Carrà e Giorgio de Chirico in un ospedale militare di Ferrara nel 1917 creò un'altra occasione di controreazione all'interno dell'avanguardia. Carrà era già inquieto sotto il giogo del Futurismo e aveva scritto che non gli interessavano più i “giochi emotivi da elettricisti”. Ora era preso dall'attenzione di de Chirico per la forma [7]. Praticamente dall'oggi al domani Carrà abbandonò tutti i progetti futuristi per darsi alla Metafisica del meno giovane amico. In questo senso, la scoperta di de Chirico va considerata come un elemento integrale del pensiero d'avanguardia italiano del periodo. Volgendosi alla solidità geometrica di pittori “primitivi” come il Doganiere Rousseau e degli artisti del primo Rinascimento come Giotto e Paolo Uccello, Carrà parlava di loro come dei creatori di “mondi plastici”, o meglio di “tragedie plastiche”. Il suo testo su Giotto pubblicato su *La Voce* (1915) si rivolgeva a Giotto come a un uomo dedito alla “pura plastica”, un “visionario trecentista” che riportò in vita “il silenzio magico delle forme”. Giotto, scriveva, si dedicò all’“originaria solidità delle cose”. La celebrazione della solidità formale come antidoto alla



7 • Giorgio de Chirico, *Le muse inquietanti*, 1925
Olio su tela, 97 x 67 cm



8 • Carlo Carrà, *La musa metafisica*, 1917
Olio su tela, 90 x 68 cm

disintegrazione futurista ripete i termini con cui la pittura modernista ha originariamente sviluppato la stabilità pittorica in reazione alla ricerca dell'evanescenza luminosa. "Noi che ci sentiamo figli non degeneri di una grande razza di costruttori", scriveva Carrà nel catalogo della sua mostra del 1917 a Milano, "abbiamo sempre perseguito figura e termini corposi e precisi e quella atmosfera ideale, senza la quale il quadro non supera le elucubrazioni del tecnicismo e della analisi episodica del reale esterno". Così Carrà rigettava Impressionismo e imitazione futurista dei suoi effetti. Nel 1918 teorizzò poi il metodo che insieme a de Chirico aveva sviluppato nel testo *Contributo a una nuova arte metafisica*.

La musa metafisica [8] di Carrà dimostra la sua assimilazione del repertorio visivo dechirichiano. Sulle assi inclinate di una scena poco profonda, pone il manichino in gesso di una tennista insieme a solidi geometrici e a scene dipinte con mappe ed edifici. In realtà tutti i quadri esposti a Milano condividevano il silenzio serale dei cortili e delle piazze di de Chirico, interrotto solo da lunghe ombre isolate.

Dopo il rumore, il silenzio; dopo la celebrazione degli spostamenti di massa imposti dalla guerra, l'elogio della sensibilità ari-

stocratica della tradizione. L'uscita di Carrà e Severini dai ranghi futuristi per diventare i principali seguaci di de Chirico fu il primo e forse più intenso esempio dell'anti o contromodernismo che si diffuse subito dopo in Europa in vari movimenti paralleli, a cui venne dato il nome collettivo di "rappel à l'ordre". Paradossalmente fu nell'arte di de Chirico e Carrà che la dimensione di memoria storica così violentemente messa sotto accusa ed erosa nei primi quattro anni di attività futurista tornava come una vendetta per diventare il punto centrale della loro pratica.

ULTERIORI LETTURE:

- Luciano Caruso (a cura di), *Manifesti, proclami, interventi e documenti teorici del Futurismo 1909-1944*, SPES, Firenze 1990
- Anne Coffin Hanson (a cura di), *The Futurist Imagination*, Yale University Press Art Gallery, New Haven 1983
- Pontus Hulten (a cura di), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani, Milano 1996
- Marianne Martin, *Futurist Art and Theory 1909-1915*, Clarendon Press, Oxford 1968
- Christine Poggi, in *Defiance of Painting*, Yale University Press, New Haven-London 1992

▲ 1919

La danza II e *La musica* di Henri Matisse vengono censurate al Salon d'Automne di Parigi: in questi quadri Matisse porta all'estremo il suo concetto di decorazione, creando un vasto e coloratissimo campo visivo difficile da guardare.

“La mia pittura mi ha ributtato per strada!”, confessò Matisse a un amico molto sorpreso della sua visita improvvisa. Due giorni prima questo amico lo aveva lasciato mentre preparava il suo materiale con grande cura e, fatta scorta di cibo, aveva promesso di rinchiudersi un mese per portare a termine un'importante commissione – ma ora Matisse sentiva di non poter più aggiungere un solo tratto alla tela dipinta con grande impeto. Il quadro in questione era o *Natura morta sivigliana* o *Natura morta spagnola* [1], entrambi dipinti “in uno stato febbrile” nel dicembre del 1910 durante un soggiorno in Spagna. “È il lavoro di un uomo agitato”, aveva dichiarato successivamente Matisse riferendosi alle due opere: effettivamente in tutta la sua produzione non ci sono tele altrettanto impetuose di queste due nature morte.

Vale la pena ricordare le circostanze della loro realizzazione. Tornando a Parigi inebriato da un viaggio a Monaco, dove aveva visto la più grande esposizione mai dedicata all'arte islamica, Matisse doveva affrontare l'unanime responso negativo (l'unico a sostenerlo fu il poeta Guillaume Apollinaire, per il quale però non provava grande simpatia) a *La danza II* [2] e a *La musica* [3], presentate al Salon d'Automne del 1910, la vetrina annuale di arte contemporanea istituita sette anni prima. Da allora si abituò al tumulto che circondava la sua opera, in qualche misura perfino ad approfittarne, ma questa volta la critica ostile lo aveva colpito duramente. Non solo lo coglieva in un momento difficile (suo padre era morto il giorno dopo il suo ritorno a Parigi), ma ebbe anche effetti immediati sul suo coraggioso e fedele mecenate, il collezionista russo Sergej Ščukin, che aveva commissionato le due grandi opere e seguito con entusiasmo il loro progredire. Quando Ščukin arrivò a Parigi nel mezzo del clamore pubblico, esitò e decise di rifiutarle. (A questo si aggiunse il fatto che i mercanti di Matisse presero in prestito il suo atelier per mostrare l'opera che avevano convinto Ščukin ad acquistare al posto della sua, un grande studio di Puvis de Chavannes).

Sentendosi in colpa, sulla strada di ritorno per Mosca Ščukin mandò un telegramma che annullava le sue decisioni e chiedeva che *La danza II* e *La musica* venissero spedite subito, seguito da una lettera di cancellazione dell'acquisto del Puvis e di scuse. L'improvviso rischio della fine del sostegno di Ščukin era scongiurato, ma Matisse rimase impressionato dal voltafaccia. Rimu-



1 • Henri Matisse, *Natura morta spagnola*, 1910-11
Olio su tela, 89 x 116 cm

ginando sull'incostanza dei collezionisti e il tradimento dei mercanti, partì per la Spagna, dove per un mese intero non riuscì né a dormire né a lavorare. Là ricevette l'ultima commissione di Ščukin per due nature morte (che sarebbero state pagate molto bene) e la notizia che *La danza II* e *La musica* erano giunte a Mosca (Ščukin scriveva: “Spero di farcele piacere un giorno”).

Piuttosto che adattare il suo stile alla nuova commissione, Matisse fece una grande scommessa – un vero e proprio “o tutto o niente” – portando all'estremo le sue caratteristiche, cioè la profusione decorativa che aveva caratterizzato molte sue opere degli anni precedenti, come *Armonia in rosso* del 1908, che già apparteneva a Ščukin. Come se non avesse niente da perdere (e non era proprio il suo caso), Matisse si rifiutò di compiacere alla concezione neoclassica della decorazione rappresentata da Puvis: era come se Matisse stesse avvertendo il suo mecenate – che si era preoccupato della nudità delle figure di *La danza II* e di *La musica* e di quello che allora era chiamato il loro carattere “dionisiaco” – che una natura morta poteva essere visivamente altrettanto inquietante. Si potrebbe anche sostenere che, proponendo a Ščukin *Natura morta sivigliana* e *Natura morta spagnola* subito dopo i due pannelli che il collezionista russo aveva trovato così difficili,

▲ 1911, 1912

Pablo Picasso restituisce le teste iberiche "prese in prestito" al Louvre, trasforma il suo stile primitivista e insieme a Georges Braque inizia il Cubismo analitico.

Nel 1907, l'anno in cui il poeta e critico Guillaume Apollinaire l'aveva assunto come segretario, il giovane furfante G ry Pieret chiedeva regolarmente agli artisti e scrittori amici di Apollinaire se volevano qualcosa dal Louvre. Loro, naturalmente, pensavano che si riferisse al negozio del Louvre. In realt  lui intendeva proprio il museo, dal quale aveva gi  rubato alcuni oggetti nelle sezioni meno frequentate.

Fu di ritorno da uno di questi furti che Pieret offr  due teste iberiche arcaiche a Picasso, che aveva scoperto questo tipo di scultura nel 1906 in Spagna e a cui si era ispirato per il ritratto della scrittrice americana Gertrude Stein. Sostituendo la fisionomia prismatica di quella scultura – gli occhi fissi dalle pesanti palpebre, il piano continuo della fronte fino al naso, gli spigoli paralleli che formano la bocca – alla faccia del modello, Picasso era convinto che quella maschera impassibile fosse "pi  vera" e pi  somigliante alla Stein di qualsiasi riproduzione fedele all'aspetto reale. Era dunque molto felice di acquistare quei talismani; e "le teste di Pieret" divennero la base per i tratti dei tre nudi sulla sinistra di *Les Femmes d'Alger* (O. J. B. P.).

Ma nel 1911, quando Pieret ripiomb  disastrosamente nelle vite di Apollinaire e di Picasso, il primitivismo era gi  stato superato dallo sviluppo del Cubismo e dunque le teste erano uscite da tempo dagli interessi dell'artista, se non dallo sfondo dei suoi pensieri. L'improvviso problema di Picasso fu che alla fine di agosto del 1911 Pieret aveva portato la sua ultima "acquisizione" dal Louvre agli uffici del *Paris Journal*, vendendo al giornale la sua storia su come fosse facile rubare dal museo. Poich  proprio una settimana prima il Louvre aveva perduto la sua opera pi  preziosa, la *Mona Lisa* di Leonardo, e una fitta rete di indagini era iniziata da parte della polizia parigina, Apollinaire e Picasso furono in preda al panico finch  non consegnarono le teste iberiche al giornale, che, pubblicando fedelmente tutta la storia, port  le autorit  sia dal poeta che dall'artista. Furono interrogati, Apollinaire molto pi  a lungo di Picasso, ma poi vennero rilasciati senza accuse.

Lo sviluppo dell'analisi

Alla fine del 1911 la distanza artistica che separava Picasso dal primitivismo a cui le teste erano state di ispirazione era ormai grande.

▲ 1907

● 1907

■ 1908

▲ 1911

Le teste iberiche e le maschere africane che Picasso aveva usato come modelli tra il 1907 e il 1908 erano state un mezzo di "distorsione", per usare il termine dello storico dell'arte Carl Einstein quando, nel 1929, cerc  di analizzare lo sviluppo del Cubismo. Ma questa distorsione "stilizzatrice", scrisse Einstein, diede l'avvio "a un periodo di analisi e di frammentazione, poi a uno di sintesi". *Analisi* fu la parola applicata anche alla frantumazione della superficie degli oggetti e alla loro fusione con lo spazio quando Daniel-Henry Kahnweiler, mercante di Picasso durante il periodo cubista, scrisse il primo resoconto attendibile del movimento, *L'ascesa del Cubismo* (1920). Cos  il termine *analitico* venne legato al Cubismo e "Cubismo analitico" divenne la rubrica sotto cui mettere la trasformazione che Picasso e Braque avevano realizzato nel 1911. Perch  in quel periodo avevano spazzato via la prospettiva unificata di secoli di pittura naturalista e avevano invece inventato un linguaggio pittorico che avrebbe tradotto tazze di caff , bottiglie di vino, volti, busti, chitarre e tavoli in tanti piccoli piani leggermente inclinati.

Guardando a qualsiasi opera della fase "analitica" del Cubismo, per esempio *Daniel-Henry Kahnweiler* di Picasso [1] del 1910 o *Il Portoghese (L'emigrante)* di Braque [2] del 1911-12, si notano molte caratteristiche importanti. Primo, c'  una strana riduzione della tavolozza del pittore, dall'intero spettro coloristico a un sobrio monocromo: il quadro di Braque   tutto ocre e terre come una fotografia virata in seppia; quello di Picasso soprattutto peltro e argento con riflessi di rame. Secondo, vi   un estremo appiattimento dello spazio visivo, come se un rullo avesse spremuto il volume dai corpi, facendo esplodere i contorni per cui lo spazio pu  fluire senza sforzo dentro i bordi erosi. Terzo, vi   il vocabolario visivo usato per descrivere i resti materiali di questa esplosione.

È quest'ultimo in particolare, data la sua propensione per la geometria, ad avere determinato l'appellativo di "cubista". Esso consiste, da una parte, in piani poco profondi posti pi  o meno paralleli alla superficie del dipinto, la leggera inclinazione resa con chiazze di luce e ombra tremolanti sull'intero campo, che oscurano il bordo di un piano e illuminano l'altro, ma senza che ne risulti un'unica fonte di luce; dall'altra parte, stabilisce un reticolo lineare che suddivide l'intera superficie, in certi punti identificabile

con i bordi dell'oggetto descritto – per esempio il bavero della giacca di Kahnweiler o il profilo della sua mandibola, o la manica del Portoghese o il manico della sua chitarra –, in altri punti con i bordi di piani che, come impalcature, strutturano lo spazio, e in altri ancora con segni verticali o orizzontali che non descrivono niente ma proseguono il reticolo ripetitivo della griglia. Infine ci sono piccole notazioni di dettagli naturalistici, come l'arco singolo dei baffi di Kahnweiler o quello doppio della catena del suo orologio.

Date le informazioni molto ridotte che se ne ricavano sulle figure e sul loro sfondo, le interpretazioni cresciute intorno al Cubismo di Picasso e Braque in questo periodo sono estremamente curiose. Sia Apollinaire nel suo saggio *I pittori cubisti* (1913), sia gli artisti Albert Gleizes (1881-1953) e Jean Metzinger (1883-1956) nel loro libro *Sul Cubismo*, sia altri critici e poeti legati al movimento, come André Salomon (1881-1969) o Maurice Raynal (1884-1954), tutti gli scrittori tentarono di giustificare questo allontanamento dal realismo sostenendo che ciò che l'osservatore ricavava era una *maggiore* e non una minore conoscenza dell'oggetto rappresentato. Facendo notare che la visione naturale è limitata in quanto non possiamo mai vedere per intero l'oggetto tridimensionale da ogni punto di vista – il massimo che vediamo di un cubo per esempio sono tre facce –, sostenevano che il Cubismo superava questo handicap rompendo con la prospettiva unica per mostrare simultaneamente fronte e retro, cosicché possiamo percepire l'oggetto da qualsiasi punto, cogliendolo concettualmente come la ricomposizione delle vedute che avremmo se ci muovessimo realmente intorno ad esso. Ponendo la superiorità della conoscenza concettuale rispetto al realismo meramente percettivo, questi scrittori inevitabilmente gravitarono verso il linguaggio scientifico, descrivendo la rottura con la prospettiva come un passaggio alla geometria non euclidea, o la simultaneità di distinte posizioni spaziali come una funzione della quarta dimensione.

Le leggi della pittura in quanto tale

Kahnweiler, che aveva esposto nel 1908 i paesaggi di Braque che avevano dato nome al Cubismo (il critico-giornalista Louis Vauxcelles scrisse che Braque aveva ridotto "tutto a figure geometriche, a cubi") e che era mercante di Picasso dal 1909, usò un argomento molto diverso riguardo al Cubismo, di gran lunga più adatto a spiegare l'aspetto attuale dei dipinti. Allontanato a causa dello scoppio della Prima guerra mondiale dalla sua galleria di Parigi e dal movimento artistico che aveva seguito così da vicino, Kahnweiler usò il suo tempo in Svizzera per riflettere sul significato del Cubismo e scrivere la sua interpretazione nel 1915-16.

Sostenendo che il Cubismo era interessato esclusivamente a dare unità all'oggetto pittorico, *L'ascesa del Cubismo* definisce tale unità come la fusione necessaria di due opposti apparentemente inconciliabili: i volumi rappresentati degli oggetti "reali" e la bidimensionalità dell'oggetto fisico del pittore ("reale" come nient'altro



Guillaume Apollinaire (1880-1918)

Figlio illegittimo di un membro della piccola nobiltà polacca, Guillaume Apollinaire de Kostrowitzky crebbe sulla Riviera francese nel *demimonde* cosmopolita. A 17 anni, molto influenzato dai poeti Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, compose una "rivista" manoscritta anarco-simbolista tutta di sue poesie e testi. Divenne presto una figura attiva nell'avanguardia parigina che comprendeva allora Alfred Jarry e André Salmon, e incontrò Picasso nel 1903. Insieme a Salmon e a Max Jacob formò il gruppo noto come la *bande à Picasso*. Cominciò a scrivere d'arte nel 1905 e divenne un assiduo sostenitore della pittura più avanzata. Pubblicò *I pittori cubisti* nel 1913, lo stesso anno della sua più importante raccolta di poesie *Alcools*. Allo scoppio della Prima guerra mondiale si arruolò nell'esercito francese e fu mandato al fronte all'inizio del 1915. Da lì scrisse una quantità di cartoline agli amici con annotazioni e *calligrammi*, le poesie graficamente sperimentali che pubblicò poi nel 1918.

Colpito da una scheggia di granata in trincea all'inizio del 1917, venne operato e tornò a Parigi. Nel 1917 tenne la conferenza *Lo spirito nuovo e i poeti* e nel 1918 mise in scena *Le mammelle di Tiresia*, testi entrambi anticipatori dell'estetica surrealista. Ammalatosi a causa delle ferite, morì dell'influenza che invase Parigi nel novembre 1918.

per l'artista), che è la tela piatta del quadro. Ragionando che lo strumento pittorico per rappresentare il volume è sempre stato l'ombreggiatura che dà rilievo illusionistico alle forme, e che l'ombreggiatura è solo una questione di tonalità grigie, Kahnweiler comprese la logica di bandire il colore dall'"analisi" cubista e di risolvere in parte il problema utilizzando l'ombreggiatura contro la sua stessa natura, creando cioè il minor rilievo possibile affinché il volume rappresentato sia molto più conciliabile con la bidimensionalità della superficie. Spiegò inoltre la logica di rompere l'involucro dei volumi chiusi per annullare i vuoti tra i bordi degli oggetti e proclamare così la continuità inviolata della superficie della tela. Se concluse dichiarando che "questo nuovo linguaggio ha dato nuova libertà alla pittura", non fu per sostenere la supre-



1 • Pablo Picasso, *Daniel-Henry Kahnweiler*, autunno-inverno 1910
Olio su tela, 100,6 x 72,8 cm

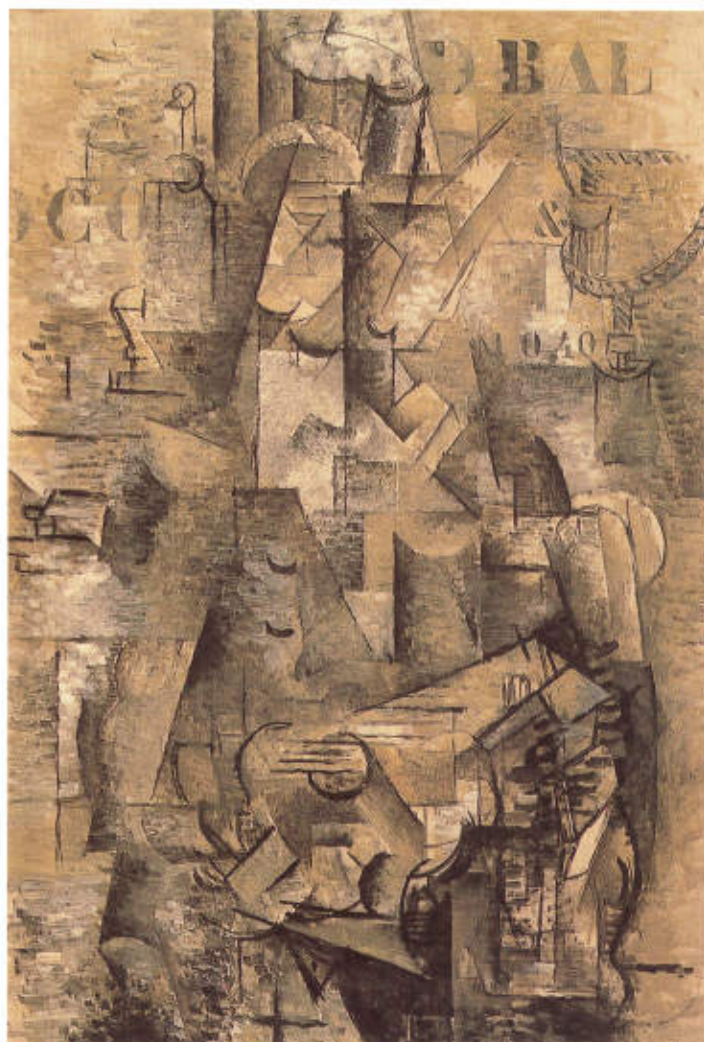
mazia del concetto sui dati empirici della realtà – come nell'interpretazione del Cubismo di Apollinaire che si appoggiava alla scienza moderna – ma per garantire l'autonomia e la logica interna dell'oggetto pittorico.

Questa interpretazione, che evitava le ragioni extrapittoriche, fu condivisa da coloro che, come Piet Mondrian, assunsero il nuovo stile come base per sviluppare un'arte puramente astratta. Non che Mondrian rifiutasse il mondo moderno, come gli sviluppi in campo scientifico e industriale, ma era convinto che per un pittore essere moderno significasse prima di tutto capire la logica del proprio ambito e renderla visibile nella propria opera. Tale teoria sarebbe emersa più avanti come dottrina del "modernismo" (opposto a modernità) che il critico americano Clement Greenberg avrebbe enunciato nei primi anni Sessanta sostenendo che la pittura modernista aveva adottato l'approccio del razionalismo scientifico e della logica illuminista limitando la sua pratica all'area "di propria competenza" e spiegando così – attraverso "ciò che è unico e irriducibile di ogni arte particolare" – le leggi della pittura invece di quelle della natura.

Non sorprenderà dunque che l'interpretazione di Greenberg dello sviluppo del Cubismo venisse a rafforzare quella di Kahnweiler. Tracciando una progressione continua verso la compressione dello spazio pittorico, a partire da *Les Femmes d'Alger* fino all'invenzione del collage nel 1912, Greenberg vide il Cubismo analitico come la fusione crescente di due tipi di bidimensionalità: quella "rappresentata", per cui i piani inclinati spingono gli oggetti frammentati sempre più a ridosso della superficie, e quella "letterale" della superficie stessa. Se nel 1911, in un quadro come *Il Portoghese* di Braque [2], diceva Greenberg, i due tipi di bidimensionalità rischiavano di diventare indistinguibili, per cui la griglia sembra articolare solo un'unica superficie e un'unica bidimensionalità, i cubisti risposero aggiungendo espedienti illusionistici, ma solo quelli che, a differenza della prassi pittorica tradizionale, "non ingannano l'occhio". Tali espedienti consistettero in cose come un "chiodo" dipinto che sembra bucare la tela e proiettare un'ombra finta sulla superficie "sottostante", o le lettere stampigliate del *Portoghese* che, col loro evidente essere "sopra" la superficie della tela (risultato della loro applicazione semimeccanica), spingono i piccoli tocchi di ombreggiatura e le forme geometriche sfaccettate indietro nel campo del rilievo rappresentato, appunto "sotto" quella superficie.

Una montagna da scalare

Ricordando il fatto che Braque ha adottato questi espedienti prima di Picasso – non solo le lettere stampigliate e i chiodi che appendono illusionisticamente la tela alla parete, ma anche l'effetto di venatura di legno degli imbianchini – Greenberg ha istituito una competizione interna tra i due artisti, rompendo la loro "cordée", auto-proclamata cordata di alpinisti in esplorazione di nuovi territori pittorici (la loro collaborazione fu così intensa che spesso non firmarono le proprie opere). La visione di una gara di bidimensio-



2 • Georges Braque, *Il Portoghese (L'emigrante)*, autunno 1911- inizio 1912
Olio su tela, 114,8 x 81,6 cm

nalità venne ulteriormente incrementata dalla questione di chi dei due avesse assimilato per primo la lezione dell'ultimo Cézanne adottando la tecnica del trapasso visivo tra oggetti adiacenti (detto *passage* in francese), versione anticipatrice della pratica cubista di bucare l'involucro spaziale degli oggetti.

Ora che i nostri occhi si sono via via abituati a questo gruppo di dipinti, siamo in grado di notare le differenze tra le opere dei due artisti, la grande attenzione per la trasparenza in Braque e la qualità più densa e tattile di Picasso, sottolineata dal suo interesse per le possibilità scultoree del Cubismo. Questo senso della densità e questa attenzione al tatto fecero protestare il critico d'arte Leo Steinberg contro la fusione delle storie dei due artisti e di conseguenza la confusione della nostra visione delle opere individuali.

Infatti l'evidente interesse di Picasso per un qualche residuo di profondità – più manifesto nei paesaggi che dipinse a Horta de Ebro nel 1909 [3] – fa sembrare particolarmente incompleto lo schema dello sviluppo del Cubismo verso un progressivo appiattimento dello spazio pittorico. In queste opere, dove sembra che guardiamo da sotto in su – le case salgono verso la cima di una montagna, per esempio, con i piani strombati di tetti e muri che si

1910-1919

▲ 1913, 1917a, 1944a

● 1942a, 1962b ■ 1907, 1912

▲ 1907, 1962b



3 • Pablo Picasso, *Casa sulla collina, Horta de Ebro, estate 1909*
Olio su tela, 65 x 81,5 cm



4 • Pablo Picasso, *Donna con mandolino (Fanny Tellier), primavera 1910*
Olio su tela, 100,3 x 73,6 cm

1910-1919

allineano alla superficie frontale del quadro – e insieme, in totale contraddizione, improvvisamente gettati all'ingiù attraverso il baratro spaziale aperto tra le case, non è la bidimensionalità ad essere in discussione, ma qualcos'altro. Si potrebbe chiamarla frattura tra l'esperienza tattile e quella visiva, questione che ha ossessionato la psicologia del XIX secolo con il problema di come riunire in un'unica percezione multiforme i pezzi distinti di informazione sensoriale.

Questo problema entra anche negli scritti sul Cubismo, per esempio quando Gleizes e Metzinger scrivono in *Sul Cubismo* che "la convergenza che la prospettiva ci insegna a rappresentare non può evocare l'idea di profondità", cosicché "per costruire lo spazio pittorico dobbiamo fare ricorso a sensazioni tattili e motorie". Comunque l'idea di una composizione spaziale simultanea, soluzione che essi pensavano il Cubismo avesse raggiunto, era molto lontana dai risultati ottenuti da Picasso a Horta de Ebro, dove, ▲ come insisteva Gertrude Stein, è nato il Cubismo stesso. I quadri di Horta lacerano la composizione, rendono profondo qualcosa di tattile, un oggetto di sensazione corporea, un tuffo vertiginoso al centro dell'opera, e rendono visibile qualcosa come un velo (e così stranamente compresso alla bidimensionalità di uno schermo): la disposizione delle forme corre sempre parallela al nostro piano visivo formando quel velo luccicante, come una tendina, che James Joyce ha definito il "diafano".

Così, se da parte sua Picasso era stato interessato all'ultimo Cézanne, il centro della sua attenzione ricadeva ora su qualcosa di diverso dall'interesse di Braque per l'effetto conciliatorio del *passage*. Era invece sull'effetto di separazione delle ultime opere di Cézanne, come quando in molte nature morte gli oggetti sul tavolo sono sospesi nello spazio visivo mentre il pavimento su cui sta il tavolo, avvicinandosi alla posizione del pittore e dell'osservatore, sembra proseguire sotto i nostri piedi. Così facendo, le opere mettono in scena la separazione dei canali sensoriali – da visivo a tattile – e pongono l'artista di fronte al problema dello scetticismo visivo, cioè che l'unico strumento a sua disposizione è la vista, ma quella profondità è qualcosa che la vista non può mai vedere direttamente. Il poeta e critico Maurice Raynal fu particolarmente colpito da questo scetticismo nel 1912, quando si riferì all'"idealismo di Berkeley" e parlò dell'"inadeguatezza" e dell'"errore" della pittura dipendente dalla visione. Come abbiamo visto, la coerente posizione di questo critico consisteva nel sostituire la "concezione" alla visione e così "riempire il vuoto della nostra vista". Picasso comunque non è mai sembrato interessato a riempire questo vuoto, lo esasperò anzi, come un malato che non vuole guarire.

A differenza della concentrazione di Braque sulla natura morta, Picasso ritornò più volte sul ritratto. Perseguì l'analisi del modo in cui il rapporto tattile con i suoi modelli – le amanti e gli amici più stretti – era destinato a sparire dietro il velo visivo del "diafano" con le sue forme frontali; ma allo stesso tempo espresse il suo sgo-mento con zone di ombreggiatura "ingiustificate", una vellutata voluttà sempre più distaccata dai volumi che formalmente dovrebbero descrivere. Lo si può vedere dietro il braccio e il seno destri di

▲ 1907



5 • Pablo Picasso, *Natura morta con sedia impagliata*, 1912
 Olio e tela incorporata su tela, corda, 27 x 34,3 cm

Fanny Tellier (la modella di *Donna con mandolino* [4]) o nell'area intorno al mento e all'orecchio di Kahnweiler.

In nessun'altra opera questa disgiunzione tra visivo e tattile è così assoluta e così sinteticamente espressa come in *Natura morta con sedia impagliata* [5] che Picasso dipinse nella primavera del 1912, ormai alla fine del Cubismo analitico. Incollando una corda intorno a una tela ovale, Picasso creò una piccola natura morta che sembra allo stesso tempo inserita nella cornice scolpita di un normale quadro, quindi messa in rapporto al campo verticale del nostro piano visivo, e composta sulla superficie di un tavolo ovale, il cui bordo scolpito è rappresentato dalla stessa corda e la cui copertura è data letteralmente da un ritaglio incollato di tela cerata. Come il tuffo all'ingiù a Horta, la visione dall'alto del tavolo è rappresentata qui come unica alternativa, un'orizzontale in diretta opposizione alla verticale del "diafano", una prospettiva concreta che dichiara il tattile separato dal visivo.

L'impegno di Braque sulla trasparenza rivela invece la sua fedeltà al lato visivo delle arti, la sua obbedienza alla tradizione

della pittura-diafano. Il suo *Ommaggio a J. S. Bach* (1911-12) pone un violino (segnalato dai fori a "f" e dalla chiocciola) su un tavolo dietro a un leggio su cui sta la partitura intitolata "J. S. Bach" (in rima con il nome Braque). A causa dell'ombreggiatura irregolare ogni oggetto si legge chiaramente dietro l'altro e la natura morta cade davanti ai nostri occhi come una tendina di pizzo.

ULTERIORI LETTURE:

- Yve-Alain Bois**, *The Semiology of Cubism*, in Lynn Zislevsky (a cura di), *Picasso and Braque: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Clement Greenberg**, *The Pasted-Paper Revolution*, in *The Collected Essays and Criticism, Vol. Four: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago, Chicago 1993
- Daniel-Henry Kahnweiler**, *The Rise of Cubism*, trad. ingl. Wittenborn-Schultz, New York 1948
- Rosalind Krauss**, *The Motivation of the Sign*, in Lynn Zislevsky (a cura di), *Picasso and Braque: A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992
- Christine Poggi**, in *Dedance of Painting*, Yale University Press, New Haven-London 1992
- Robert Rosenblum**, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 1960
- William Rubin**, *Cézanne and the Beginnings of Cubism*, in William Rubin (a cura di), *Cézanne: The Late Work*, Museum of Modern Art, New York 1977
- Leo Steinberg**, *Resisting Cézanne: Picasso's "Three Women"*, in *Art in America*, n. 6, novembre-dicembre 1970.

Il collage cubista è inventato durante una serie di circostanze ed eventi concomitanti: lo sviluppo dell'ispirazione della poesia simbolista, la nascita della cultura popolare e le proteste socialiste contro la guerra nei Balcani.

▲ **S**e il modernismo si alleò coerentemente allo "shock del nuovo", la forma che assunse in poesia venne espressa da Guillaume Apollinaire nell'estate del 1912, quando all'improvviso cambiò il titolo del suo libro in uscita dal simbolista *Eau de vie* al più popolare *Alcools* e subito scrisse una nuova poesia da aggiungere alla raccolta. Questa poesia, *Zona*, registrava la scossa che la modernità aveva procurato ad Apollinaire celebrando i giochi linguistici dei manifesti pubblicitari e delle insegne stradali. L'annuncio di Apollinaire giunse nel momento stesso in cui una prima avanguardia letteraria si stava trasformando in istituzione attraverso la nuova rivista *La Nouvelle Revue Française (N.R.F.)* e il sostegno di scrittori come André Gide, Paul Valéry e soprattutto – grazie al dotto saggio di Albert Thibaudet a lui dedicato – Stéphane Mallarmé. Ma ciò che Apollinaire indicava era che la barriera che il Simbolismo – e Mallarmé in particolare – aveva cercato di erigere tra giornalismo e poesia era ora caduta. Basta leggere *Zona*: "Leggi i volantini i cataloghi i manifesti che cantano a voce alta / Ecco la poesia stamani e per la prosa ci sono i giornali / Ci sono le dispense da 25 centesimi piene di avventure poliziesche".

I giornali, che *Zona* celebrava come fonte per la letteratura, risultano il punto di svolta anche per il Cubismo, in particolare per quello di Picasso che, nell'autunno 1912, trasformò il Cubismo analitico nel nuovo medium del collage. Se *collage* significa letteralmente "incollare", Picasso aveva certo già avviato questo procedimento prima con la sua *Natura morta con sedia impagliata*, un quadro cubista analitico in cui aveva incollato un pezzo di tela cerata stampata industrialmente. Ma il mero incollaggio di materiale estraneo a una concezione pittorica immutata – come nel caso del pittore futurista Gino Severini, che nel 1912 fissò lustrini veri sulle sue frenetiche rappresentazioni di danzatrici – era del tutto diverso dalla strada seguita dal Cubismo una volta che Braque introdusse [1], e Picasso riprese, l'integrazione di forme di carta relativamente grandi sulle superfici dei disegni cubisti.

Con questo sviluppo – chiamato *papier collé* – l'intero vocabolario del Cubismo cambiò di colpo. Erano finiti i piani inclinati con frammenti di modellato, talvolta disposti agli angoli, talaltra liberamente fluttuanti o gravitanti verso una sezione della superficie squadrata dell'opera. Al loro posto ora c'erano carte di varia forma e figura: carte da parati, giornali, etichette di bottiglie, partiture

musicali, anche pezzi di vecchi disegni riciclati. Coprendo il resto come su una scrivania o un tavolo da lavoro, questi fogli si allineano alla frontalità della superficie di supporto; così, oltre a segnalare appunto la condizione frontale della superficie, dichiarano anche che essa è sottile come un foglio, profonda tanto quanto la distanza tra il recto e il verso.

Visivamente, tuttavia, le operazioni del *papier collé* vanno contro questa pura letteralità, come quando, per esempio, diversi fogli si combinano e forzano a leggere la superficie dello sfondo come elemento frontale, definendolo – contro le caratteristiche materiali della sua posizione – come superficie dell'oggetto principale sul tavolo della natura morta, una bottiglia di vino forse, o uno strumento musicale [2]. Il gioco visivo di tale "rovesciamento di figura e fondo" è stato anche un carattere del Cubismo analitico, ma il collage andò oltre nella dichiarazione di una rottura con quella che – per usare il termine semiologico – può essere chiamata l'"iconicità" stessa.

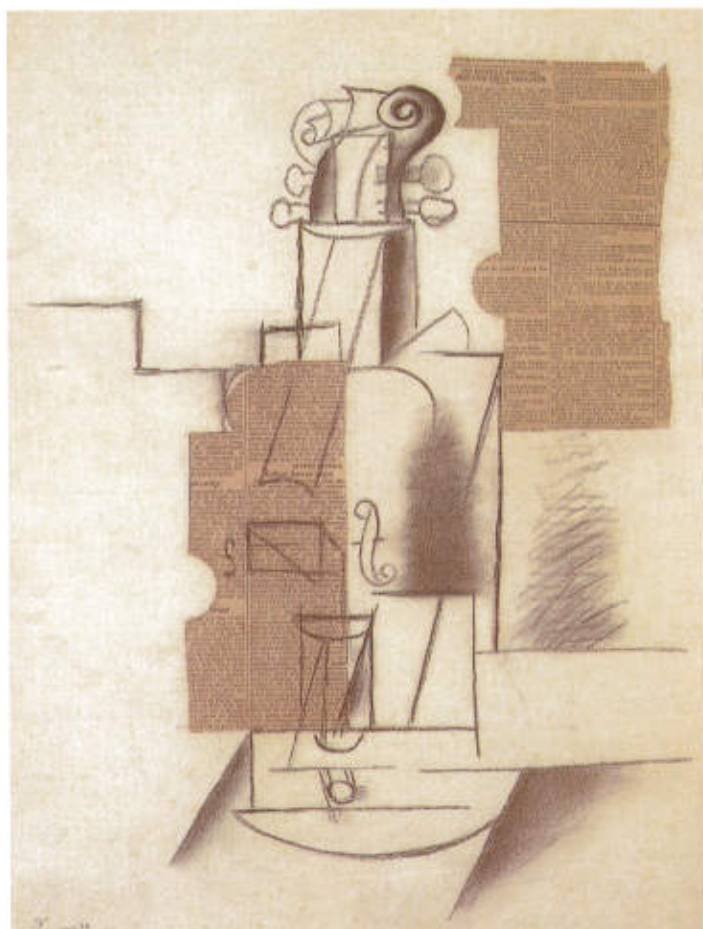
La rappresentazione visiva ha sempre presupposto che il suo ambito fosse l'"iconico", cioè di possedere alcuni livelli di somiglianza con la cosa rappresentata. Questione di "apparenza", la somiglianza può sopravvivere a diversi livelli di stilizzazione e rimanere intatta come sistema coerente di rappresentazione: quel quadrato attaccato a quel triangolo rovesciato unito a quelle forme a zigzag producono, diciamo, le identità visive di testa, torso e gambe. Quello che sembrava non avere niente a che fare con l'iconico era l'ambito che i semiologi chiamano "simbolico", con cui indicano i segni completamente arbitrari (perché in nessun modo somiglianti al referente) che costituiscono, per esempio, il linguaggio verbale: le parole *cane* e *gatto* non possiedono un legame né visivo né auditivo con i significati che rappresentano o con gli oggetti a cui si riferiscono.

Spazzar via

È adottando appunto questa forma arbitraria del "simbolo" che il collage di Picasso dichiarò la sua rottura con l'intero sistema della rappresentazione basato sull'"apparenza". L'esempio più chiaro lo porta fino a disporre due forme di carta da giornale in modo che si veda che sono state tagliate, a puzzle, da un'unica pagina di par-

tenza [2]. Uno di questi ritagli sta in una zona su cui passa il disegno a carboncino che rappresenta un violino, cosicché le righe stampate del giornale fanno da sostituto del legno dello strumento. L'altro, sospeso nella parte alta destra del collage, si dichiara invece non come continuazione del suo "gemello" ma suo opposto contraddittorio, poiché le righe stampate di questo frammento indicano ora quel tipo di colorazione tratteggiata o sfumata con cui i pittori hanno tradizionalmente indicato l'atmosfera luminosa, organizzando così il pezzo di giornale come segno che sta per "sfondo" in rapporto alla "figura" del violino.

▲ Usando quello che i semiologi chiamano un "paradigma" – un'opposizione binaria con cui ogni metà della coppia prende significato *non* significando l'altra – la manipolazione di questa coppia attraverso il collage indica che ogni elemento nell'opera vuole significare di essere completamente funzione di un insieme di contrasti negativi piuttosto che dell'identificazione positiva dell'"apparenza". Perché anche se i due elementi sono stati letteralmente tagliati dallo stesso pezzo, il sistema di opposizioni in cui sono ora posti mette il significato dell'uno – opaco, frontale, oggettivo – in contrasto con quello dell'altro – trasparente, luminoso, amorfo. Il collage di Picasso fa così funzionare gli elementi dell'opera secondo la definizione linguistico-strutturale del segno come "relativo, oppositivo e negativo". Così facendo, il collage sembra



2 • Pablo Picasso, *Violino*, 1912
Papier collé e carboncino, 62 x 47 cm

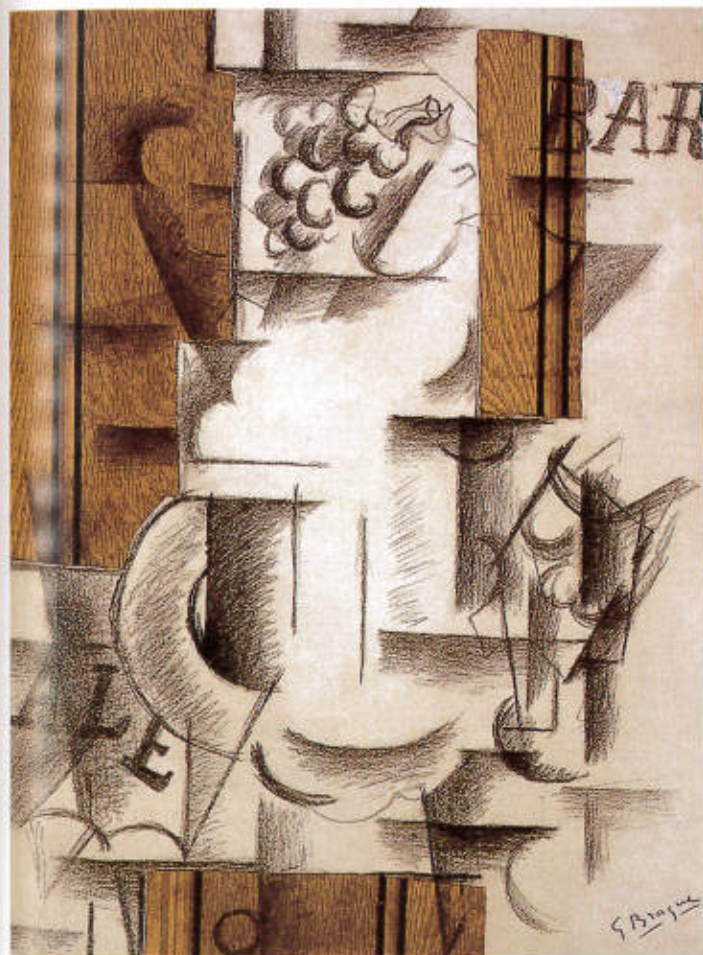
1910 - 1919

non solo avere assunto la condizione visiva arbitraria dei segni verbali ma anche partecipare a (o, secondo il linguista di origine russa Roman Jakobson, iniziare) una rivoluzione nella rappresentazione occidentale che va al di là del visivo per estendersi al letterario, e all'economia politica.

Al di là del modello aureo

Infatti, se il significato del segno arbitrario è stabilito dalla convenzione invece che da ciò che può sembrare la verità naturale dell'"apparenza", esso può a sua volta essere collegato al denaro simbolico delle banche moderne, il cui valore è una funzione della legge più che un valore "reale" di conio, come una data quantità d'oro o argento o un rapporto di cambio con un metallo prezioso. Gli studiosi di letteratura hanno così stabilito un parallelo tra il naturalismo come condizione estetica e il modello aureo come sistema economico in cui i segni monetari, come quelli letterari, erano considerati trasparenti alla realtà che li assicurava.

Se il senso di questo parallelo è quello di preparare il critico letterario all'abbandono modernista del modello aureo e alla sua adozione dei segni "simbolici" – arbitrari in sé e dunque convertibili a qualsiasi insieme di valori attraverso una matrice significativa o un insieme di regole – nessuno ha realizzato questa frattura con il



1 • Georges Braque, *Piatto con frutta e bicchiere*, 1912
Carboncino e papier collé, 62 x 44,5 cm

▲ Introduzione 3

▲ Introduzione 3, 1915

naturalismo linguistico altrettanto radicalmente o presto quanto Stéphane Mallarmé, nella cui poesia e prosa il segno linguistico è trattato come selvaggiamente "polisemico", o produttivo di molteplici – e spesso opposti – significati.

Giusto per restare sul termine *oro*, Mallarmé lo usò non solo per esplorare il metallo e i concetti collegati di ricchezza o luminosità, ma anche per approfittare del fatto che la parola francese per oro ("or") è identica all'avverbio "ora, adesso"; questo la rende produttiva di una sorta di deviazione temporale o logica del flusso di linguaggio che il poeta giunse ad indagare, non tanto a livello del significato quanto a quello del supporto materiale del segno (il significante). Così nella poesia *Or*, questo elemento appare ovunque, sia da solo che incorporato in parole più lunghe, un significante che talvolta si piega sul suo significato – "trésOR" – ma più spesso no – "dehOR", "fantasmagORique", "hORizon", "majORE", "hORS" –, sembrando in tal modo dimostrare che è l'incontrollabilità stessa dell'espansione fisica di *or* a farne un significante veramente libero dal modello aureo di ogni suo più diverso significato.

C'è un paradosso nell'uso di questo esempio all'interno di un resoconto più vasto della modernità – che include il collage di Picasso – come qualcosa di stabilito dall'arbitrarietà dell'economia basata sul denaro simbolico. Mallarmé dispiega infatti il segno stesso di ciò che il denaro simbolico pretende di sostituire, cioè l'(antiquato) oro, per celebrare la libera circolazione del senso nel nuovo sistema. Anche il valore che egli continua a far corrispondere all'oro non è quello del vecchio naturalismo, ma quello del sensuale materiale del linguaggio poetico in cui niente è trasparente al senso senza passare attraverso la carne del significante, il suo profilo visivo, la sua musica: /oro/ = suono; or = sonore. Era questo l'oro poetico che Mallarmé esplicitamente contrastava con ciò che chiamava il *numéraire*, o vuoto valore contante, del giornalismo in cui, ai suoi occhi, il linguaggio aveva raggiunto il grado zero del mero strumento di registrazione.

Esplorando i margini

L'interpretazione del collage di Picasso è, nel contesto della storia dell'arte, un campo di battaglia in cui diverse parti della discussione precedente si sono opposte l'una all'altra. Da una parte c'è il legame tra Picasso e Apollinaire, il più grande amico del pittore e suo più attivo apologeta, che supporterebbe il modello di un Picasso che ha l'atteggiamento del "fare il nuovo" (o, come lo chiamava Apollinaire, un *esprit nouveau*) attraverso giornalismo e giornali – quasi, effettivamente, gettando in faccia a Mallarmé la "poesia dell'oggi". Enfatizzando l'entusiasmo di Apollinaire per ciò che era moderno, sia nel senso di effimero sia in opposizione alle forme tradizionali d'esperienza, questa posizione lega l'uso dei giornali e altri *papiers* da parte di Picasso a un attacco contro il medium da belle arti della pittura a olio e le sue pretese di durata e unità compositiva. La condizione altamente instabile del giornale condanna fin dall'inizio il collage alla transitorietà; mentre le procedure di stendere, spillare e incollare i *papiers*



3 • Pablo Picasso, *Tavolo con bottiglia, bicchiere di vino e giornale*, inverno 1912. Papier collé, carboncino e gouache, 62 x 48 cm

collés assomigliano ai modi del design commerciale più che ai protocolli delle belle arti.

Questa posizione vedrebbe anche Picasso, come Apollinaire, impegnato in un'esperienza estetica ai margini del socialmente regolato, poiché soltanto da quella posizione gli artisti avanzati potevano costruire un'immagine di libertà. Come ha sostenuto lo storico dell'arte Thomas Crow, questo ha di conseguenza indirizzato l'avanguardia verso le forme "basse" di intrattenimento e gli spazi non irrigimentati (per Henri de Toulouse-Lautrec [1864-1901] fu il crepuscolare locale notturno, per Picasso era il caffè proletario), anche se, per ironia della sorte, tale indagine ha sempre finito con il consegnare questi spazi a un'ulteriore socializzazione e mercificazione da parte delle stesse forze cui l'artista voleva sfuggire.

Se questi argomenti sostengono l'assunzione da parte di Picasso dei valori "bassi" e "moderni" del giornale, sono gli stessi commentatori a descrivere le sue ragioni di sfruttamento di questo materiale come principalmente politiche. Picasso, affermano, ritaglia le colonne dei giornali per poter leggere gli articoli scelti, molti dei quali nell'autunno del 1912 riferivano della guerra nei Balcani. Questo è vero, certo, a livello di titoli – un primo collage [3] ci si presenta con "Un coup de thé[âtre], la Bulgarie, la Serbie, le Monténégro sign[ent]" (Colpo di scena, Bulgaria, Serbia, Montenegro firmano) – ma anche del piccolo carattere in cui i resoconti di guerra sono raggruppati intorno al tavolo da caffè e



4 • Pablo Picasso, *Bicchiere e bottiglia di Suze*, 1912
 Papier collé, gouache e carboncino, 85,4 x 50,2 cm



5 • Pablo Picasso, *Bottiglia di Vieux Marc, bicchiere e giornale*, 1913
 Carboncino e papier collé, 63 x 49 cm

raccontano di una manifestazione contro la guerra a Parigi [4]. Nel dare quelle che considera le ragioni di Picasso, la storica dell'arte Patricia Leighton ha sostenuto che egli mette così in contatto il lettore/spettatore con una realtà politicamente tesa nei Balcani; o che, diversamente, presenta al lettore/spettatore una sorta di discussione animata in un caffè parigino dove vanno i lavoratori per leggere le notizie del giorno, non potendosi permettere l'acquisto di un giornale; o, ancora, che Picasso sta separando l'intenzionale cacofonia del giornale – nell'intento di servire le notizie come altrettanti spettacoli separati – e usando il collage come “controdiscorso” che avrebbe il potere di ricomporre le storie separate nel racconto coerente della manipolazione del campo sociale da parte del capitale.

Con queste proposte ci siamo progressivamente allontanati dall'idea di collage come agente di rottura del vecchio sistema di rappresentazione naturalistico, “iconico”. Se infatti immaginiamo Picasso che compone gli articoli di giornale per illustrare una realtà lontana, o che li usa per descrivere delle persone che discutono in un caffè, o che li sistema in un quadro ideologico coerente dove fino a quel momento c'era solo confusione, penseremo a segni visivi che si collegano direttamente alle cose che si suppone descrivano. L'unica innovazione di Picasso sarebbe allora quella di sistemare i suoi disputanti con nuvolette da fumetto per i loro argomenti come in una perfetta scena intorno a un tavolo più o

meno convenzionalmente disegnato. Abbiamo cioè un esempio di artista politicamente impegnato (sebbene l'atteggiamento politico di Picasso in questo periodo sia aperto a discussioni), ma abbiamo perso l'innovatore al livello dell'intera storia della rappresentazione da cui eravamo partiti.

Qui è dove Mallarmé sfida Apollinaire, anche l'Apollinaire che sembrò rispondere al collage di Picasso con l'invenzione della propria fusione del verbale con il visivo nei *calligrammi*, che iniziò nel 1914. Disponendo segni scritti in immagini grafiche, i *calligrammi* diventano infatti doppiamente “iconici”: le lettere compongono per esempio la forma grafica di un orologio da tasca semplicemente rafforzando a livello visivo ciò che esprimono in forma testuale: “Manca cinque a mezzogiorno, infine!” [8]. E se in tal modo i *calligrammi* assumono l'impostazione grafica delle pubblicità o dei logo dei prodotti, tradiscono comunque ciò che vi è di più radicale nella sfida di Picasso alla rappresentazione: il suo rifiuto dell'ambigua “icona” a favore del gioco mutazionale senza fine del “simbolo”.

Come il gioco mutazionale di Mallarmé, dove niente è mai un'unica cosa – come quando i significanti dividono, doppiano “son or” (il suo oro) con “son or” (il suono “or” e implicitamente la sonorità della poesia) – i segni di Picasso mutano visivamente ripiegando una cosa nell'altra per produrre la coppia oppositiva del paradigma. Come nel precedente *Violino*, questo è evidente in *Bottiglia di Vieux Marc, bicchiere e giornale* [5], dove una forma come di berretto a busta, ritagliata da una pagina di giornale, si legge come trasparenza interferendo sia con il bordo del bicchiere di vino sia con il suo contenuto liquido, mentre sotto, il profilo rovesciato del ritaglio del “berretto a busta” registra l'opacità dello stelo e della base dell'oggetto, dichiarandosi figura (non importa quanto spettrale) contro lo sfondo della tovaglia di carta da parati. Il paradigma è espresso perfettamente, poiché i significanti – identici nella forma – producono l'uno il significato dell'altro, mentre la loro opposizione nello spazio (diritto in alto/rovescio in basso) echeggia il loro rovesciamento semantico.

Se il gioco del significato visivo nei collage è dunque mutazionale, anche il gioco testuale innescato dall'uso del giornale da parte di Picasso è ritagliato liberamente dalla fissità di ogni “interlocutore” alla cui voce, opinione o posizione ideologica possiamo attribuirlo. Infatti non appena decidiamo che Picasso ha preso un articolo dalle pagine finanziarie per denunciare lo sfruttamento dei lavoratori, e dunque per “parlare” attraverso questo prelievo, dobbiamo ricordare che Apollinaire, fingendo di scrivere per una rivista finanziaria semifraudolenta, era famoso per le sue false informazioni sul mercato azionario e che la voce che il collage nasce da qui può facilmente essere “sua”.

Così Picasso ha lasciato parlare lo stesso Mallarmé dalle superfici di vari collage, come quando *Au Bon Marché* accosta a una voce come quella di Fernande Olivier (ex compagna di Picasso) – che parla di biancheria e pizzi – le diverse voci che Mallarmé usava come pseudonimi nella sua elegante rivista di moda *La Dernière Mode*, o quando il titolo *Un coup de thé* suona come quello della poesia più radicale di Mallarmé *Un coup de dés*.

- ▲ Molto è stato detto del ricorso di Picasso ai modelli di distorsione e di semplificazione offerti dall'arte tribale africana. Kahnweiler insisteva comunque che fu una particolare maschera della collezione di Picasso ad "aprire gli occhi al pittore". Questa maschera Grebo della Costa d'Avorio è una collezione di "paradigmi".

La ricerca di Picasso nell'ambito della scultura costruita mostra l'effetto dell'esempio Grebo. Fatta di pezzi di lamiera, corda e filo metallico, la sua *Chitarra* del 1912 [6] definisce la forma dello strumento attraverso una singola superficie di metallo da cui sporge il foro della cassa, proprio come gli occhi della maschera Grebo. Ogni piano si staglia contro la superficie-rilievo come figura contro lo sfondo, una forma di paradigma che il precedente *Violino* aveva indagato. Il primo collage a riflettere la lezione della maschera Grebo è *Chitarra, partitura e bicchiere* [7], in cui ogni pezzo si legge come stagiato sul ritaglio piano del fondo: la luna nera del bordo più basso della chitarra si doppia come sua ombra sul tavolo su cui poggia; il foro della cassa sembra proiettarsi come un tubo solido davanti al corpo dello strumento.

ULTERIORI LETTURE:

Yve-Alain Bois, *Kahnweiler's Lesson, in Painting as Model*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990

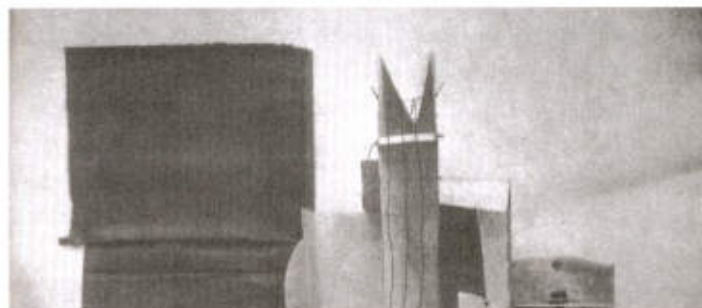
Yve-Alain Bois, *The Semiology of Cubism*, in Lynn Zelevansky (a cura di), *Picasso and Braque, A Symposium*, Museum of Modern Art, New York 1992

Thomas Crow, *Modernism and Mass Culture*, in Serge Gubbaut, Benjamin H. Bunton e David Solin (a cura di), *Modernism and Modernity, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design*, Halifax 1993

Rosalind Krauss, *The Picasso Papers*, Farrar, Strauss & Giroux, New York 1998

Patricia Leighton, *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, Princeton University Press, Princeton 1989

Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, Harry N. Abrams, New York 1980



7 • Pablo Picasso, *Chitarra, partitura e bicchiere*, autunno 1912

Papier collé, gouache e carboncino, 47,9 x 38,5 cm

LA CRAVATE
 DOU
 LOU
 REUSE
 QUE TU
 PORTES
 ET QUI T'
 ORNE D'UN
 VILISÉ
 OIE- TU VEUX
 LA BIEN
 SI RESPE
 COMM' L'ON
 S'AMUSE

Robert Delaunay espone le sue *Finestre* a Berlino: i primi problemi e paradigmi dell'astrazione vengono elaborati in diverse parti d'Europa.

1910-1913

“Cézanne ha rotto la fruttiera”, ha notato Robert Delaunay (1895-1941), “e noi non la reincolleremo un'altra volta, come fanno i cubisti”. Questo appello all'astrattismo è abbastanza chiaro, benché il suo sviluppo reale fosse piuttosto complicato: centrato sulla pittura, l'astrattismo fu guidato da diverse motivazioni, metodi e modelli. Alcuni artisti approfondirono l'aspetto pittorico dell'Impressionismo, altri la dimensione espressiva del Postimpressionismo; altri ancora il linearismo dell'Art nouveau. La “fruttiera” infranta di Cézanne e Picasso influenzò molti pittori dell'arte non rappresentazionale; le ampie campiture di colore di Matisse ispirarono altri e anche le nette forme geometriche della scultura africana servirono da importante provocazione, talvolta integrate o sostituite dall'arte popolare (e, in Russia, dalle icone religiose). Nel 1912-13 tali precedenti e provocazioni portarono al riconoscimento dell'astrattismo come un valore, perfino una necessità, in sé. Poiché l'astrazione è primordiale nelle arti di tante culture, non è questione di una singola origine o di una prima astrazione: in questo senso l'astrazione fu tanto scoperta quanto inventata. In un famoso aneddoto Vasilij Kandinskij ha raccontato come una notte, tornando nel suo studio di Murnau, in Germania (siamo nel 1910), non riusciva a riconoscere un suo quadro rovesciato in penombra, scoprendo attraverso questa esperienza il potenziale espressivo delle forme astratte.

Se non esiste un unico padre dell'astrattismo, ne esistettero però molte ostetriche, in particolare il francese Delaunay, la russa Sonia Terk (1885-1979; sposò Delaunay nel 1910), l'olandese Piet Mondrian e i russi Kandinskij e Kasimir Malevič (1878-1935). Gli ultimi tre hanno spesso il posto d'onore, ma altri astrattisti furono anche il ceco František Kupka (1871-1957), il francese Fernand Léger (1881-1955), i raggisti russi Michail Larionov (1881-1964) e Natalia Gončarova (1881-1962), il vorticista inglese Wyndham Lewis, i futuristi italiani Giacomo Balla e Gino Severini, lo svizzero-tedesco Paul Klee (1879-1940), l'alsaziano Hans Arp (1888-1966), la svizzera Sophie Taeuber (1889-1943; sposò Arp nel 1921), i sincronisti americani Morgan Russell (1886-1953) e Stanton Macdonald-Wright (1890-1973), e altri ancora come l'americano Arthur Dove (1880-1946), che chiamò le sue quasi- astrazioni “estrazioni”. Questa lista evidenzia due punti: l'astrattismo fu internazionale e molti dei suoi innovatori non si formarono nel-

l'avanguardia parigina. Perché avrebbero dovuto? Sebbene Matisse e Picasso avessero aperto la via all'astrazione, furono troppo coinvolti nel mondo degli oggetti – o, più precisamente, nel gioco visivo di figure e segni che esso offre – per entrare nell'astrazione assoluta. D'altro lato, Kandinskij, Malevič, Mondrian, Klee e Kupka si formarono in culture (russa, olandese, tedesca, ceca) i cui imperativi metafisici e/o pulsioni iconoclaste possono aver reso l'astrazione meno aliena.

Da questo punto di vista la Russia fu particolarmente importante come crogiolo dell'astrattismo. Vi erano importanti collezioni di pittura d'avanguardia (la Ščukin da sola vantava trentasette Matisse e quaranta Picasso), ampie esposizioni d'arte internazionale non solo a San Pietroburgo e Mosca ma anche nelle città di provincia, e un insieme di gruppi impazienti di assimilare le lezioni di Simbolismo, Fauvismo, Futurismo e Cubismo, così come di rielaborare l'arte popolare, il disegno dei bambini e le icone medievali (una mostra di icone restaurate si tenne a Mosca nel 1913). Questi ultimi interessi erano forti in Larionov, che era attratto dalle sculture lignee note come *lubki*, e Gončarova, i cui primi quadri della vita contadina riflettevano le forme semplici e i contorni marcati delle sculture, ricami e smalti contadini. Larionov e Gončarova erano anche molto attivi nell'organizzazione di mostre (*Il fante di quadri* nel 1910 e *La coda dell'asino* nel 1912 furono le più importanti); e, ispirati da Cubismo e Futurismo, si spostarono dagli esperimenti primitivisti verso una forma di astrattismo segnata da linee frammentate e colori luminosi – uno stile che Larionov chiamò Raggismo per il modo in cui la superficie del quadro sembra segnata da molteplici raggi di luce che lo attraversano, cristallizzano e talvolta si dissolvono. La struttura di questi quadri deve molto al Cubismo, ma il dinamismo è futurista (come la retorica che li supportava) e questa combinazione di sfaccettature cubiste e movimento futurista si risolse in quadri che di fatto furono tra i primi astrattisti. Solo poche di queste opere tuttavia vennero realizzate prima che Larionov e Gončarova fuggissero dalla guerra a Parigi (dove disegnarono spesso le scene e i costumi per i Balletti russi di Sergej Djagilev).

Anche se l'astrattismo ha abbandonato il rapporto mimetico con il mondo, non ha necessariamente abbracciato la natura “arbitraria” del segno visivo indagata dal collage e dalla costruzione

cubisti. Gli artisti astrattisti possono aver rifiutato di descrivere le cose del mondo, ma spesso aspirarono a evocare concetti trascendentali – come la “sensibilità”, lo “spirito” o la “purezza” – in questo modo sostituendo un tipo di fondamento, una forma di autorità, con un altro. (In un testo influente come *Lo spirituale nell'arte* [1911] Kandinskij chiamò questa nuova autorità “necessità interiore” e altri seguirono con espressioni simili.) Tale insistenza sulle verità trascendentali tradisce il timore che l'astrattismo possa essere arbitrario in due sensi ulteriori. Primo, arbitrario nel senso di *decorativo*: in una conferenza del 1914 a Colonia Kandinskij mise in guardia che l'astrattismo “ornamentale” potesse essere d'ostacolo piuttosto che produrre l'effetto artistico trascendentale richiesto. Secondo, arbitrario nel senso di *insignificante*: di fronte all'accusa, reale o temuta, che l'astrattismo non significhi niente, i suoi sostenitori spesso compensavano con rimandi tendenziosi ai significati assoluti – trascendentali per Kandinskij, rivelatori per Malevič, utopistici per Mondrian e così via. Quando non definito in simili termini grandiosi, l'astrattismo era spesso definito negativamente – contro l'arte basata sulla mimesi (vista come accademica) e contro il design decorativo (visto come una forma bassa o applicata). Ma molte eccezioni caratterizzano questa regola. Per esempio, in che categoria mettere le griglie di Sophie Taeuber [1], che talvolta basava queste opere (che anticipano le prime astrazioni modulari di Mondrian) sulle composizioni quasi spontanee ■ di quadrati ritagliati di Hans Arp? Da parte sua Arp li chiamava “probabilmente i primi esempi di ‘arte concreta’”, e insieme “puri e indipendenti” e “elementari e spontanei”. Sono arte alta? Bassa? Di ambizioni trascendentali? Decorativa? Programmatica? Aleatoria? Queste opere complicarono simili opposizioni gerarchiche quasi ancor prima che fossero poste.

Definizioni e dibattiti

Le definizioni standard favoriscono l'idea di astrazione come idealizzazione. L'*Oxford English Dictionary* offre “senza materia”, “ideale” e “teoretico” per l'aggettivo *astratto*, e “dedurre”, “togliere” e “svincolare” per il verbo. Appropriati per alcuni artisti che evocavano stati ideali di distanza dal mondo, questi significati non soddisfano altri che privilegiavano i termini opposti – la materialità della pittura su tela, o la mondanità del design utilitaristico. Questa tensione tra imperativi idealisti e materialisti attraversa l'astrattismo modernista e non è risolta da termini collegati come “non oggettiva” o “pura”. L'astrazione si avvicina per definizione al non oggettivo; d'altro canto molti artisti cercarono dopo tutto l'“oggettività” – per fare un'arte “concreta” e “reale” come un oggetto del mondo. Così Delaunay, Léger, Arp, Malevič e Mondrian dichiararono l'astrattismo come il più *realista* degli stili. Così, ancora, l'astrattismo era spesso promosso come “puro”, raffinamento finale dell'arte per l'arte; d'altra parte la purezza era spesso associata alla riduzione dei materiali costitutivi di un medium, la materia pittorica e la tela, che sono difficili da vedere come puri. Infine queste tensioni sono interne all'astrazione stessa,



1 • Sophie Taeuber, *Orizzontale Verticale*, 1917
Acquarello, 23 x 15,5 cm

che è meglio definita come categoria che gestisce tali contraddizioni, le tiene in sospenso o le confronta in un gioco dialettico.

L'opposizione materialista/idealista dominò anche i discorsi sull'astrattismo. Alcuni artisti erano guidati da filosofie platoniche, hegeliane o spiritualiste. Per esempio Malevič, Kandinskij, ▲ Mondrian e Kupka erano influenzati dalla teosofia, che sosteneva (tra l'altro) che l'uomo evolve dallo stato fisico a quello spirituale attraverso una serie di stadi che possono essere illustrati da forme geometriche; in *Evoluzione* (1911) Mondrian immaginò la sublimazione geometrica di una figura femminile secondo questo modo. Forse paradossalmente, alcuni artisti videro nella scienza un supporto della versione idealista dell'astrazione. “Perché continuare a seguire la natura”, chiedeva Mondrian nel 1919, “quando molti altri campi la escludono?” A questo riguardo la geometria ● non euclidea interessò artisti diversi come Malevič e Marcel Duchamp per la sua concezione non prospettica dello spazio e la sua idea antimaterialista della forma. Inoltre vennero stabilite analogie con altre arti, soprattutto con la musica. “Tutta l'arte”, notò lo studioso inglese di estetica Walter Pater, “aspira costantemente alla condizione di musica”; così era ancora per alcuni artisti

● 1908, 1915, 1917a, 1944a

■ 1918

▲ 1908, 1915, 1917a

● 1914, 1915, 1916, 1935, 1965a, 1993a

della prima generazione dell'astrattismo. (Questo indica un ulteriore paradosso: può l'essenza di un'arte, la pittura, fondarsi su quella di un'altra, come la musica?) Klee e Kupka erano attratti dalla musica barocca e classica, in particolare Johann Sebastian Bach; ▲ Kandinskij da quella tardo-romantica e moderna, soprattutto Richard Wagner e Arnold Schoenberg. Infatti Kandinskij usava come titoli delle sue prime astrazioni categorie della musica – "Improvvisazioni", "Impressioni", "Composizioni" – che influenzarono anche la sua sottolineatura del tono coloristico, del ritmo lineare, del "basso continuo" (una nozione derivata da Goethe) e dell'immediatezza del sentire. Anche Kupka sottolineò l'analogia simbolista tra la musica pura e la pittura pura, con l'implicazione che tale arte può agire direttamente "sull'anima" senza la distrazione del contenuto o dell'argomento; la sua grande tela *Amorpha, Fuga in due colori* [2] è spesso citata come primo quadro non figurativo esposto pubblicamente a Parigi, al Salon d'Automne del 1912, benché fosse ispirata in parte dai movimenti di una palla multicolore (un giocattolo della sua figliastra), altrettanto che dai moti celesti dei pianeti (che hanno influenzato anche i suoi precedenti *Dischi di Newton*). Da parte sua Mondrian adorava il jazz; trovò il suo ritmo sincopato analogo al suo equilibrio asimmetrico di superfici di colore e la sua resistenza alla narrazione melodica parallela alla sua resistenza alla lettura temporale dell'arte visiva.

Altri artisti astrattisti furono guidati da interessi materialisti. Qualcuno guardava all'astrattismo come unico modo adeguato ad diventare astratto del mondo-oggetto in un mondo trasfigurato dai nuovi modi di produzione della merce, dalla diffusione e dalla riproduzione delle immagini. Il progetto di catturare la crescente mobilità di prodotti, persone e immagini nella città moderna non ■ era strettamente futurista; indirizzò anche artisti come Léger a un tipo paradossale di astrattismo realista. Nel suo *Contrasto di forme* [3] vediamo una simbiosi di forme astratte umane e meccaniche come descrizioni geometriche della tela stessa. Infatti, alla fine del decennio Léger concepirà una pittura, in analogia con la macchina, come un dispositivo di parti interrelate. Già nel 1913 riferiva l'astrattismo della sua pittura, così come la separazione modernista delle arti, alla divisione capitalista del lavoro – condizione moderna che cercava di trasformare in valore modernista:

Ogni arte si isola e si limita al proprio ambito. La specializzazione è una caratteristica moderna, e l'arte pittorica come tutte le altre manifestazioni del genio umano deve subirne la legge; è logica, perché imponendo ad ognuna la restrizione al proprio fine, permette di intensificare le realizzazioni. L'arte pittorica vi guadagna in realismo. Il concetto moderno non è dunque un'astrazione passeggera buona solo per qualche iniziato; è l'espressione totale di una nuova generazione di cui condivide le necessità e alle cui aspirazioni risponde.

- ◆ Il Cubismo fu il primo stile a rappresentare questo paradosso di un'arte che appare sia astratta che realista, e rimase il crogiolo degli artisti più astratti. Ma "il Cubismo non accettò le conseguenze

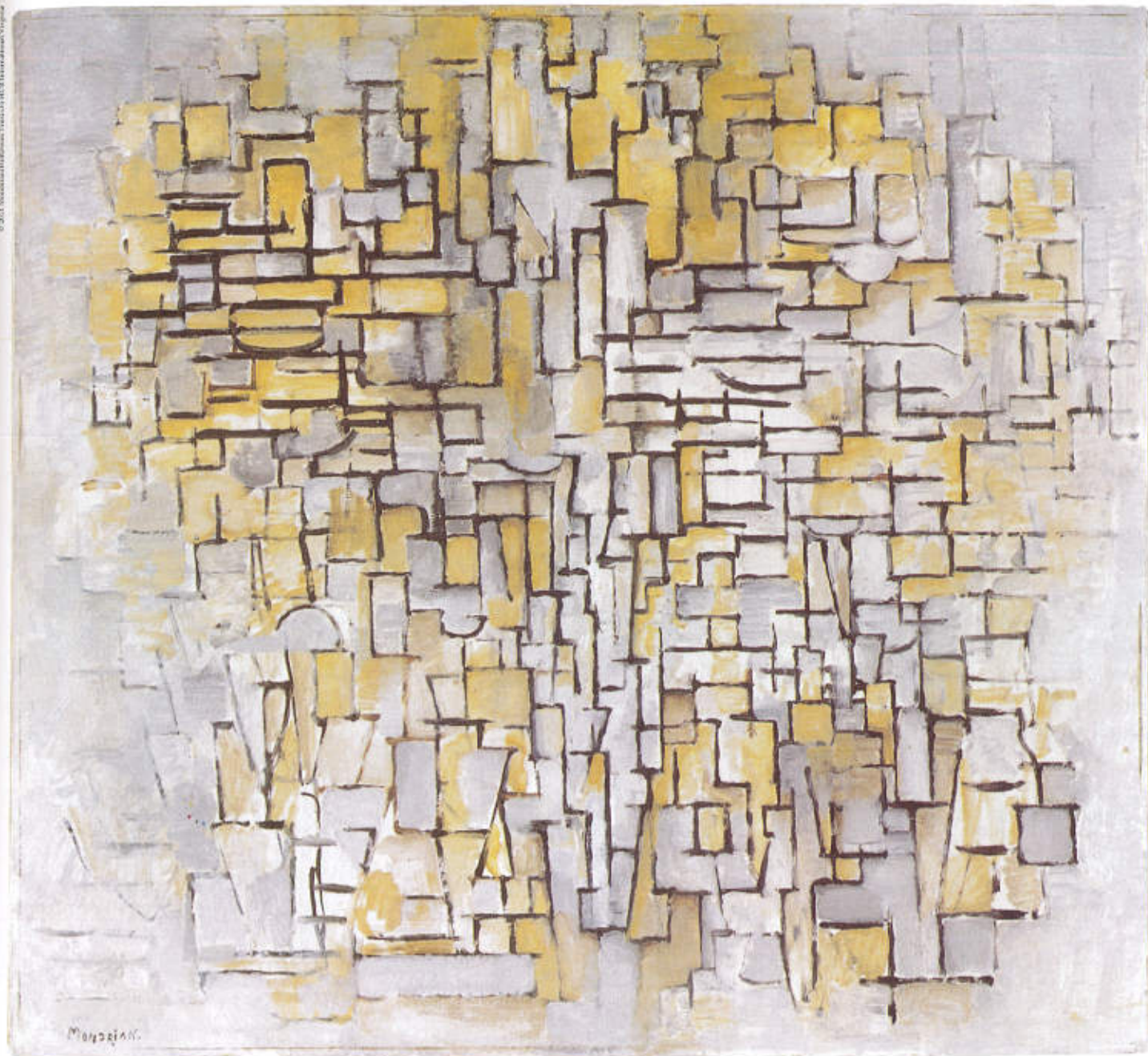


2 • František Kupka, *Amorpha, Fuga in due colori*, 1912
Olio su tela, 211,8 x 220 cm



3 • Fernand Léger, *Contrasto di forme*, 1913
Olio su tela, 55 x 48 cm

▲ 1908 ● 1917a, 1944a ■ 1909 ◆ 1911, 1912



4 • Piet Mondrian, *Quadro n. 2 / Composizione VII*, 1913
Olio su tela, 104,5 x 111,1 cm

logiche delle proprie scoperte”, notò Mondrian in un’analisi retrospettiva condivisa da altri, “non si diresse verso la propria meta, cioè l’espressione della plastica pura”. Così nel 1912-13 alcuni artisti spinsero l’aspetto “analitico” del Cubismo fino alla dissoluzione del soggetto. Lo fecero o coordinando le linee alla griglia implicita della tela, come Mondrian in un’opera come *Quadro n. 2 / Composizione VII* [4], o attraverso gli effetti prismatici del colore visto come luce, come Delaunay nelle *Finestre simultanee sulla città* [5]. Se Mondrian spiegò la griglia in un modo che andava oltre le superfici sfaccettate del Cubismo, Delaunay intensificò il colore in un modo alieno alla sua tavolozza scura. Intanto altri artisti spinsero avanti l’aspetto “sintetico” del Cubismo: le forme

▲ piatte del collage cubista sono il precedente immediato delle superfici di colore astratte di Malevič, mentre gli elementi reali della costruzione cubista, che Picasso mostrò a Vladimir Tatlin a Parigi • nella primavera del 1914, provocarono la sua “analisi costruttivista dei materiali”. Il passaggio dal Cubismo diventò quasi un prerequisito per i successori: “Dall’analisi [cubista] del volume e dello spazio degli oggetti all’organizzazione [costruttivista] degli elementi”, scrisse la russa Ljubov Popova (1889-1924) in un’annotazione del 1922, come se questo sviluppo fosse già un catechismo.

Nella maggior parte dei casi un elemento pittorico era reso dominante, ciascuno secondo il proprio fine: così il privilegiare verticali e orizzontali in Mondrian, il colore come luce in Delaunay, le geome-

▲ 1911

▲ 1912

● 1914, 1921

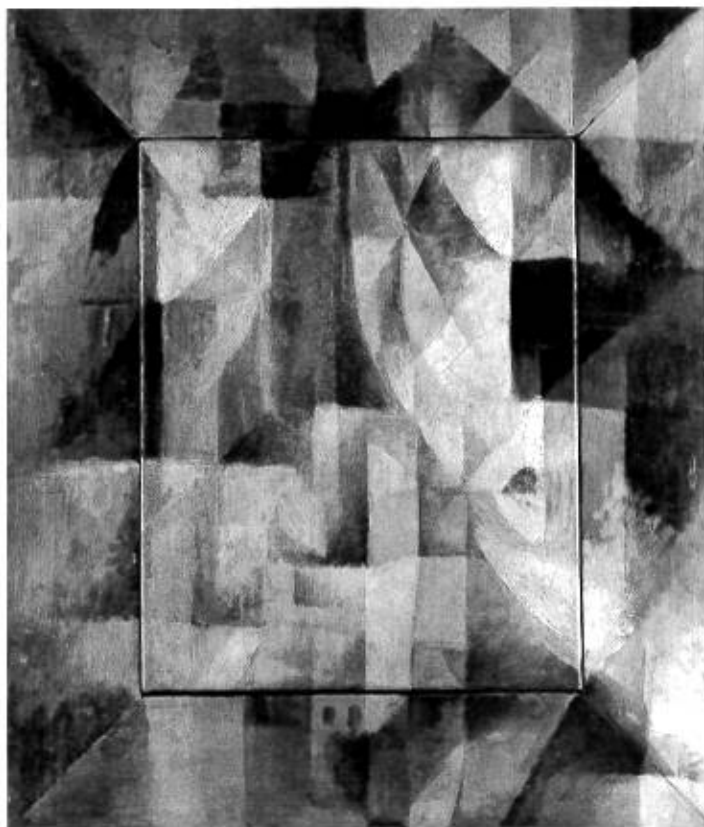
trie monocrome in Malevič. Presto questi elementi vennero ulteriormente raffinati in due paradigmi relativamente stabili di pittura astratta: la griglia e il monocromo. In larga misura vennero fissati perché la griglia lavorò a cancellare le opposizioni primordiali di linea e colore, figura e sfondo, motivo e cornice (fu il genio di Mondrian a esplorare queste possibilità), e il monocromo lavorò a negare i due paradigmi dominanti della pittura occidentale dal Rinascimento: la finestra e lo specchio (fu la tracotanza di Malevič ad annunciare la fine di queste antiche categorie).

Nel 1913, mentre procedono verso la griglia e il monocromo, Delaunay e Malevič forniscono un istruttivo contrasto. Delaunay per lo più derideva i modelli estrinseci alla pittura: "Non parlo mai di matematica né mi occupo di spirito", "Mi spaventano la musica e il rumore". Interessato solo alle "realità pittoriche", guardava al colore come centro di tutti gli aspetti della pittura: "il colore dà profondità (non prospettica, non sequenziale ma simultanea) e forma e movimento". A questo scopo Delaunay sviluppò "la legge dei contrasti simultanei" – che gli artisti francesi da Delacroix a Seurat avevano adattato da un trattato del 1839 del chimico Michel-Fugène Chevreul – nella propria nozione di *simultanéisme*. Oltre ai contrasti di colore, questa "simultaneità" riguardava l'immediatezza tra immagine pittorica e immagine retinica, dunque la simultaneità trascendentale delle arti visive opposte alla temporalità mondana delle arti verbali (un'opposizione persistente nell'estetica moderna a partire dal filosofo illuminista Gotthold Ephraim Lessing [1729-81] ai critici della tarda modernità • Clement Greenberg e Michael Fried). Per alcuni di questi interessi

a Delaunay si collegano Morgan Russell e Stanton Macdonald-Wright, anche loro attivi a Parigi negli stessi anni. Anch'essi trattarono la luce nei termini del colore prismatico, benché tenessero conto degli effetti della proiezione spaziale e anche della durata temporale cui Delaunay tendeva a resistere; si interessarono anche alle analogie musicali dell'astrattismo che Delaunay respingeva.

Delaunay fece la sua scoperta nella serie delle *Finestre*, ventitré tra quadri e disegni eseguiti nel 1912, tredici dei quali vennero esposti a Berlino nel gennaio 1913 (aveva già esposto con Il Cavaliere azzurro a Monaco). In occasione di questa mostra Klee tradusse un testo di Delaunay intitolato *La luce*, che presentava una serie di equivalenze tra colore, luce, occhio, mente e anima. Nella sua estetica la pittura è la "finestra" di tutte queste " trasparenze", un medium astratto in immediatezza, dissolto in ciò che media. In questo modo Delaunay rifiutò duramente il vecchio paradigma del quadro-finestra; al contrario, lo *purificò*: la realtà della visione viene liberata nell'astrattismo della pittura. Prendiamo *Finestre simultanee sulla città* [5], che stabilisce il modello compositivo della serie. La Torre Eiffel, il motivo centrale dell'opera, è ora un residuo, i suoi archi verdi sono presi in un gioco di superfici di colore opaco e trasparente spinto al di là delle sfaccettature cubiste verso una griglia postcubista (che Delaunay, nel modo neoimpressionista di Seurat, estende alla cornice). Le finestre sono così al contempo referenziali, pittoriche e oggettive; riconciliano il "soggetto sublime" di Parigi con la "struttura autoevidente" della pittura, come ha notato il poeta e critico Guillaume Apollinaire, un grande sostenitore del pittore. Delaunay rese opaco il medium solo per farlo scomparire a favore sempre dell'immediatezza trasparente. In effetti le *Finestre simultanee sulla città* sono finestre senza tende, come occhi senza palpebre: il colore, come la luce, è qui quasi accecante. Il passo seguente fu quello di rinunciare alle finestre per presentare la pittura in diretta analogia con la retina. È quello che Delaunay fece in *Disco* [6], la più pura delle astrazioni del periodo, un tondo di sette fasce concentriche divise in quarti, con i primari e complementari più intensi più vicini al centro. Benché talvolta liquidato come pura dimostrazione della teoria dei colori – come mappa di colori – *Disco* contiene spunti per l'astrattismo (assoluta non referenzialità e otticità, struttura e composizione) che non sarebbero stati sviluppati pienamente per altri cinquant'anni o più.

Il 1913 fu un anno significativo anche per Sonia Terk Delaunay che, già attiva nel design (soprattutto di libri e tessuti), illustrò la *Prosa della Transiberiana e della piccola Jeanne de France* del poeta d'avanguardia Blaise Cendrars [7]. Pubblicato su un'unica striscia di carta lunga due metri piegata in dodici parti, questo libro-oggetto combinava l'astrattismo d'avanguardia con la tipografia (lo stesso testo era in dieci caratteri diversi e vi era inclusa una mappa ferroviaria) per evocare la simultaneità prismatica della vita moderna. Spesso esposta e riprodotta, la copertina del libro ebbe molta influenza (Terk ha influenzato i modernisti tedeschi quasi quanto il marito) e il suo successo incoraggiò l'artista ad applicare gli stessi ritmi "simultaneisti" ad altri progetti: abiti,



5 - Robert Delaunay, *Finestre simultanee sulla città*, 1911-12

Olio su tela e legno, 46 x 60 cm

▲ 1917a, 1914a, 1957b; ● 1912a, 1950c

▲ 1911

● 1911, 1912



1910-1913

6 • Robert Delaunay, *Primo disco simultaneo*, 1913-14

Olio su tela, diametro 135 cm

manifesti, anche lampadine elettriche inventate per diffondere luce colorata nelle strade di Parigi.

Malevič intraprese invece un'altra strada: non purificò il quadro-finestra, ma lo dipinse fuori. Il suo primo quadro completamente astratto, *Quadrato nero* (1915), lo riferì a un suo schizzo per il fondale di un'opera futurista, *Vittoria sul sole* (1913), opposta tanto all'arte simbolista ("il vecchio luogo comune del bel sole", ironizzò il suo compositore V. N. Matjušin) quanto al teatro naturalista. Qui Malevič pose, in una scatola prospettica, un quadrato diviso diagonalmente in un triangolo nero in alto e uno

bianco in basso per evocare la "vittoria sul sole", l'eclisse della luce da parte del buio, forse la sopraffazione della visione empirica e dello spazio prospettico da parte della visione trascendentale e dell'infinito modernista [8]. Con questo schizzo inizia il conto alla rovescia per la sua privata *tabula rasa*: l'altra faccia di questo "grado zero della forma", annunciò Malevič, è "la supremazia della sensibilità pura nell'arte creativa" – da qui il nome del suo stile astrattista, Suprematismo.

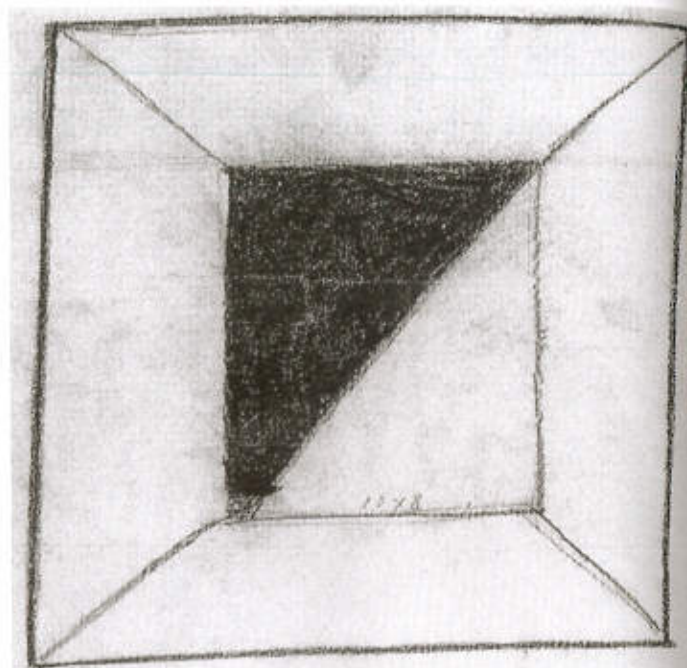
Così Delaunay e Malevič sembrano opposti: il primo proclama la trasparenza della finestra al colore-luce, il secondo la vittoria sul

▲ 1915



7 • Sonia Terk Delaunay, *Prosa della Transiberiana e della piccola Jeanne de France*, 1913. Acquarello su carta, 193,5 x 37 cm

sole nel trionfo del quadrato nero. Entrambi sono sacerdoti della pura visione e questo li rende opposti che si appartengono l'un l'altro. Anche se Delaunay frammenta il soggetto nel suo colore-luce, mentre Malevič lo oscura attraverso la sua eclisse di sole, entrambi cancellano il rapporto con la realtà soltanto per affermarne un altro, più alto, e in questa trasformazione sono raggiunti da altri come Kandinskij e Mondrian, per i quali l'astrazione è l'apoteosi del reale, non il suo crollo. Possono rendere opaco il medium, materiali autoevidenti come tela e pittura, ma lo fanno per renderlo ancora



8 • Kasimir Malevič, bozzetto per *Vittoria sul sole*, atto 2, scena 1, 1913. Grafite su carta, 21 x 27 cm

più trasparente – alla sensibilità, allo spirito o alla purezza, a tutto ciò che questi astrattismi sono di volta in volta chiamati a significare.

Alla fine l'astrattismo è un modo paradossale che sospende tali opposizioni: tra effetto spirituale e progetto decorativo, tra superficie materiale e finestra ideale, tra lavoro singolo e ripetizione seriale (privi di referente esterno, i quadri astratti tendono ad essere letti internamente, nei termini di un altro quadro, a gruppi, e sono spesso anche intitolati in tal modo: *Senza titolo 1, 2, 3...*). La contraddizione materialista/idealista è forse la più profonda di tutte: la pittura come superficie coperta di materia, il medium svelato nella sua materialità empirica, contro la pittura come mappa di un ordine trascendentale, finestra sul mondo dello spirito. Per il filosofo francese Michel Foucault tuttavia questo rapporto è più complementare che contraddittorio: il pensiero moderno, egli afferma, spesso comprende entrambi i tipi di investigazione, empirica e trascendentale, ed entrambi i tipi di disposizione, materialista e idealista. Nondimeno questa tensione è sentita come una contraddizione non solo nell'arte modernista, ma anche nella cultura moderna in generale, e suggerisce una ragione per cui questa cultura ha privilegiato artisti che, come Mondrian, sanno tenere insieme i due poli, che offrono soluzioni estetiche a questa contraddizione apparente.

ULTERIORI LETTURE:

- Yve-Alain Bois, *Malevitch: le carré, le degré zéro*, in *Macula*, n. 1, 1978
- Robert Delaunay, *Scritti sull'arte*, trad. it. Arnadeus, Montebelluna 1980
- Michael Compton (a cura di), *Towards a New Art: Essays in the Background of Abstract Art 1910-1920*, Tate Gallery, London 1990
- Gordon Hughes, *The Structure of Vision in Robert Delaunay's "Windows"*, in *October*, n. 102, autunno 2002
- Rosalind Krauss, *Grids*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1995
- Fernand Léger, *Funzioni della pittura*, trad. it. Abscondita, Milano 2005
- Kasimir Malevič, *Supremehemo*, trad. it. De Donato, Bari 1969

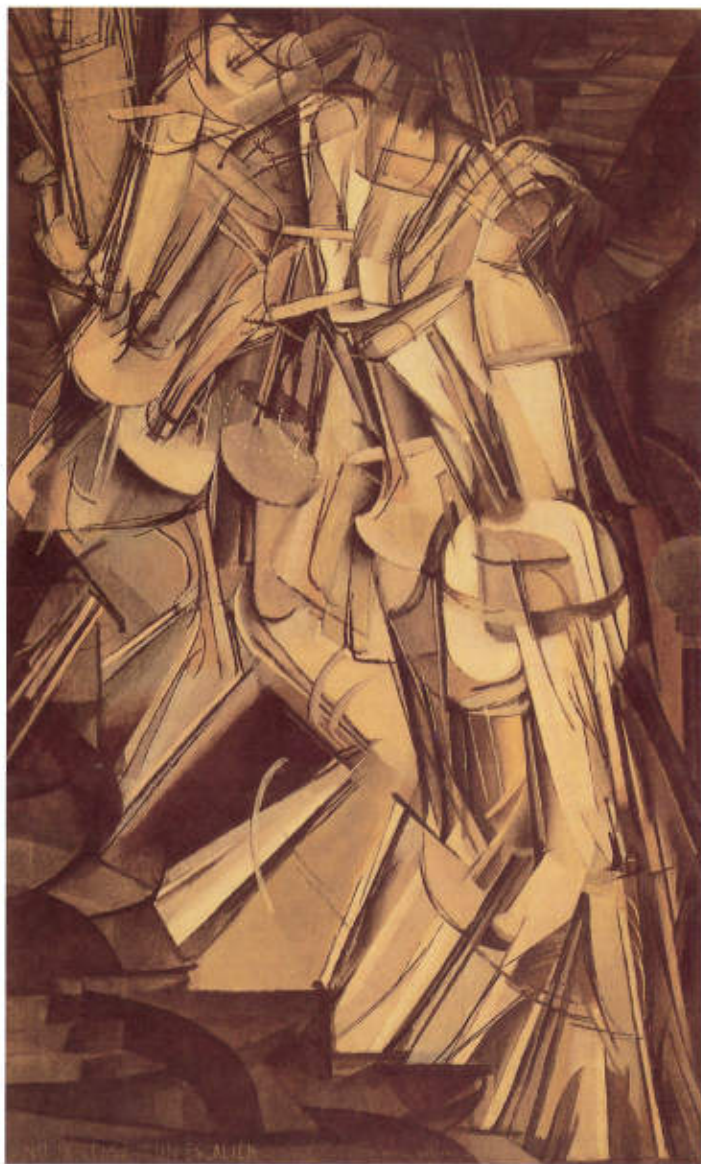
▲ 1971

1914

Vladimir Tatlin realizza le sue costruzioni e Marcel Duchamp propone i suoi ready-made, il primo come trasformazione del Cubismo, il secondo come rottura con esso; entrambi come critiche complementari ai media tradizionali dell'arte.

▲ **G**li anni 1912-14 furono molto importanti per l'avanguardia. Nuove forme di pittura come l'astrattismo e il collage ruppero con la pittura di rappresentazione, e nuove forme di oggetti come la costruzione e il ready-made sfidarono la scultura figurativa e la stessa centralità del corpo umano, sostituita ora da nuove esplorazioni dei materiali industriali e dei prodotti commerciali. Questi sviluppi furono interni all'arte modernista, ma furono anche influenzati da eventi esterni, come la crescita dell'industrializzazione e della mercificazione della vita quotidiana, molto più avanzate nella Parigi di Duchamp (1887-1968) che nelle Mosca e San Pietroburgo di Vladimir Tatlin (1885-1953). Allo stesso tempo questi nuovi oggetti sembrarono quasi anticipare tali trasformazioni: le prime costruzioni di Tatlin precedettero la Rivoluzione russa del 1917, mentre i primi ready-made di Duchamp precedettero la cultura della merce degli anni Venti. "Ciò che accadde dal punto di vista sociale nel 1917", scrisse Tatlin, "era stato realizzato nel nostro lavoro di pittori nel 1914, quando 'materiali, volume e costruzione' furono assunti come fondamenti". Tali fondamenti materialisti furono realizzati nell'arte costruttivista, sostiene Tatlin, prima che venissero affermati nella società comunista.

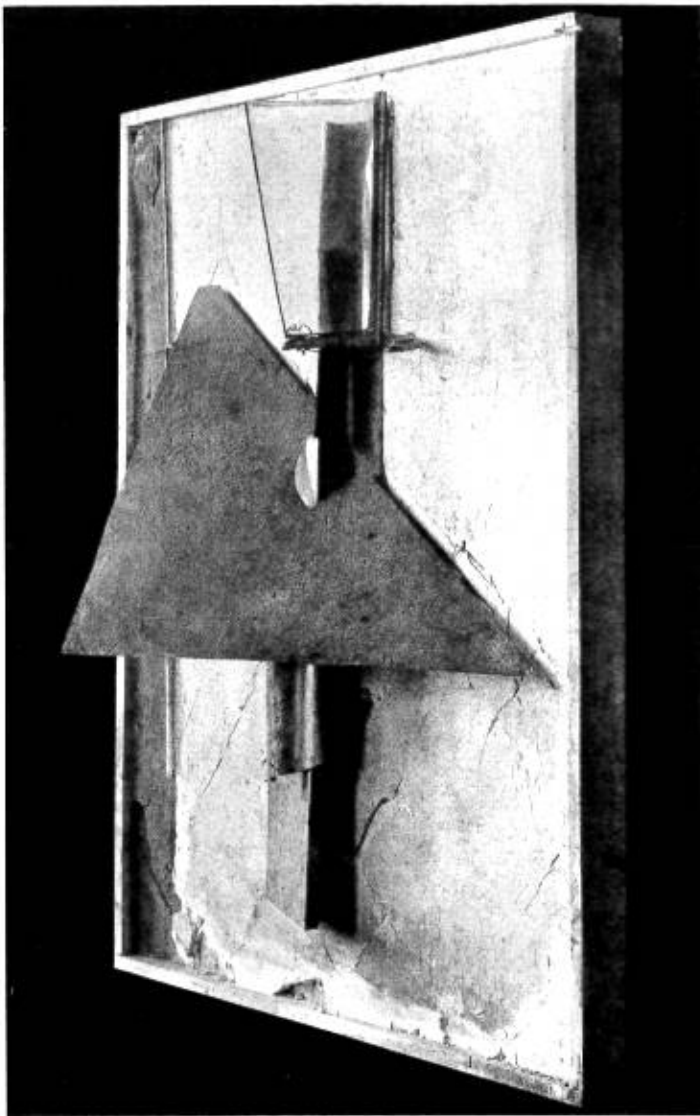
Anche le rotture segnate dalla costruzione e dal ready-made non furono né occasionali né causali come spesso si pensa. Gli storici dell'arte preferiscono l'aspetto teatrale dell'evento importante: Duchamp, spinto dai fratelli a ritirare il suo quadro cubista *Nudo che scende le scale n. 2* [1] dal Salon des Indépendants nella primavera del 1912, abbandona del tutto la pittura; Tatlin, in occasione di una visita a Parigi nella primavera del 1914, vede le costruzioni cubiste di Picasso e passa direttamente ai suoi rilievi. Questi eventi sono reali, ma non furono semplici cause. Il ready-made e la costruzione vanno piuttosto visti come risposte complementari a due sviluppi complessi: primo, Duchamp e Tatlin stavano rispondendo in diversi modi a una crisi della rappresentazione segnata dal Cubismo; secondo, quella crisi aveva rivelato una verità sull'arte "borghese", sia accademica che d'avanguardia, a cui i due artisti pure volevano rispondere, e cioè di essere considerata autonoma, separata dalla vita sociale, istituzione in sé. "La categoria *arte come istituzione* non venne inventata dai movimenti d'avanguardia", scrive il critico tedesco Peter Bürger in *Teoria dell'avanguardia* (1974). "Ma diventò riconoscibile solo dopo che i



1 • Marcel Duchamp, *Nudo che scende le scale n. 2*, 1912
Olio su tela, 147 x 69,2 cm

1910-1919

▲ 1912, 1913 ● 1921 ■ 1926



2 • Vladimir Tatlin, *Selezione di materiali: ferro, stucco, vetro, asfalto*, 1914
Dimensioni sconosciute

movimenti d'avanguardia avevano criticato lo statuto autonomo dell'arte nella società borghese sviluppata". Secondo Bürger, una volta individuata come segno di libertà artistica, l'autonomia diventò il marchio della sua "inefficacia sociale" e questo indusse a sua volta l'"autocritica dell'arte" avanzata paradigmaticamente da Duchamp e Tatlin.

Il materiale detta la forma

Tatlin era nato nella città ucraina di Khar'kov da madre poetessa e padre ingegnere esperto in ferrovie americane. Già attivo nell'avanguardia cubo-futurista dal 1907-8, Tatlin fu marinaio (probabilmente un carpentiere di navi) fino al 1914-15. Questi fatti sono più che aneddotici: il suo lavoro era orientato dai poli parentali di poesia e ingegneria e diretti dal suo acuto senso per i materiali artigianali. Il suo soggiorno a Parigi nel 1914 fu rivelatore - probabilmente vide costruzioni di Picasso come *Chitarra* (1912) -

▲ Ščukin di Mosca. Questo è evidente fin dai suoi primi quadri come *Il marinaio: autoritratto* (1911-12), che mostra delle sfaccettature quasi cubiste. Già le sue prime figure monumentali si aprono però una strada verso la superficie bidimensionale in un modo che allude più agli antichi quadri russi che a quelli dei cubisti contemporanei, non solo alle stampe popolari famose nell'ambiente cubo-futurista, ma anche alle icone religiose, la cui tavolozza scura, l'applicazione della pittura e la materialità pura piacevano a Tatlin. Lo scultore e critico Vladimir Markov ha suggerito il perché già nel 1914: "Ricordiamoci delle icone; sono decorate con aureole di metallo, cornici, frange e rivestimenti; il quadro stesso è decorato con pietre preziose e metalli, ecc. Tutto questo demolisce la nostra concezione attuale della pittura". In questa rilettura modernista dell'icona medievale la materialità stessa vanifica qualsiasi illusione del mondo reale e indirizza così "le persone alla bellezza, alla religione, a Dio". Nelle sue costruzioni Tatlin invertì la direzione di questo antiillusionismo per dirigere l'osservatore non a un trascendente regno di Dio, ma a una realtà immanente dei materiali. Infatti usò

● l'icona russa come Picasso aveva usato la maschera africana: come una "testimonianza" del suo sviluppo analitico dei precedenti modernisti, come guida a un'arte non più dominata dalla somiglianza.

Il suo primo rilievo conosciuto, *La bottiglia* (1913, ora perduto), resta una natura morta cubista, con materiali diversi usati per significare diversi oggetti (per esempio il vetro per la bottiglia). Messo in cornice, è più una composizione pittorica che una costruzione, benché il suo repertorio di legno, metallo e vetro sia già in opera. In *Selezione di materiali: ferro, stucco, vetro, asfalto* [2], Tatlin è ormai alla soglia del Costruttivismo. La cornice rimane, ma i materiali non sono più assemblati pittoricamente. Un triangolo di ferro si proietta nello spazio, in contrasto con una bacchetta di legno disposta ad angolo sulla superficie di stucco; sopra e sotto vi sono due ulteriori giustapposizioni di metallo curvato e vetro ritagliato. *Selezione* ha il carattere di una dimostrazione: prima elenca i suoi materiali, poi permette alle loro proprietà intrinseche di suggerire forme appropriate. "Il materiale detta le forme, e non l'opposto", scrisse il critico Nicolaj Tarabukin in una definizione del Costruttivismo del 1916 basata su opere del genere. "Legno, metallo, vetro, ecc. impongono diverse costruzioni". Per Tatlin, il legno lavorato era quadrato e piano, e così suggeriva forme rettilinee; il metallo poteva essere ritagliato e curvato, e così suggeriva forme curve; il vetro era un po' tra i due, con una trasparenza che può mediare tra superfici interne ed esterne. Com'è diverso questo materialismo dall'ambiguità delle costruzioni cubiste! Lontano dall'"arbitrarietà", Tatlin cerca di rendere le sue costruzioni "necessarie" attraverso questa "verità dei materiali", un'estetica ultramodernista che tendeva ad essere anche un'etica e, dopo la Rivoluzione russa, anche una politica.

Non fu una riduzione positivista ai materiali, come sarà spesso nelle versioni dell'estetica del dopoguerra. Insieme alle costruzioni cubiste e alle icone russe, vi era infatti un terzo modello: i contemporanei esperimenti linguistici di poeti "trasrazionali" come

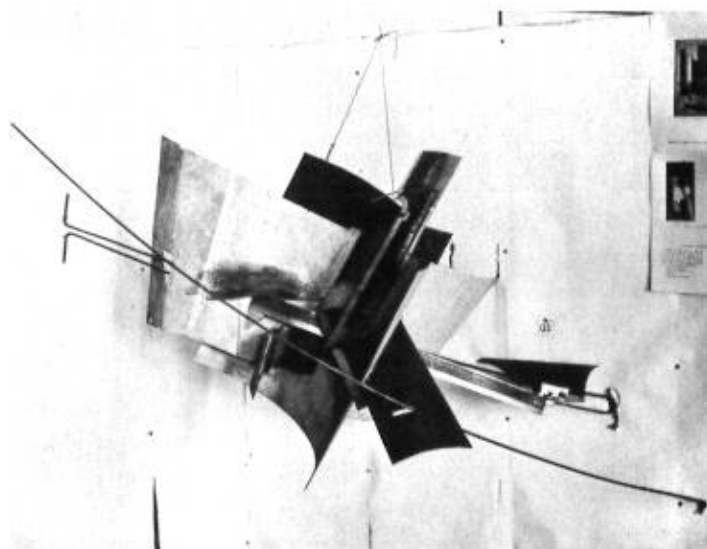
■ Aleksej Kručenik e Velemir Klebnikov, il cui *Zangezi* Tatlin diresse

e allestiti nel 1923. Klebnikov non solo frammentò la sintassi, ma ruppe anche il linguaggio in fonemi, le unità di base della parola. Lo fece però non con il piacere futurista o dadaista per la distruzione, ma per riassembleare questi pezzi di suono e di testo in nuove "costruzioni di parole" che suggeriscono nuovi significati. Fu di questo atto costruttivo che Tatlin disse: "È in parallelo a queste costruzioni di parole che ho deciso di fare costruzioni di materiali".

Dopo il 1914 Tatlin adottò il termine "controrilievo", come per segnalare un aspetto dialettico nelle sue costruzioni: se i primi "rilievi pittorici" andavano oltre la pittura, così i nuovi "controrilievi", che aggettavano dalla parete, andavano oltre i rilievi pittorici. Talvolta i controrilievi erano sospesi agli angoli con fili e corde [3]. Questi "controrilievi ad angolo" erano complesse costruzioni di superfici di metallo, squadrate e curve, perpendicolari e angolari. Non pittura, né scultura o architettura, essi erano "contro" le tre arti e attivavano materiali, spazi e spettatori in modi nuovi. Mostrati per la prima volta nel dicembre 1915 alla mostra 0.10: *Ultima mostra futurista di pittura* a Pietrogrado (un tempo San Pietroburgo, presto Leningrado), dove Tatlin rivaleggiò con Malevič per la guida dell'avanguardia russa, i controrilievi attrassero giovani artisti nella fase sperimentale (il "laboratorio") del Costruttivismo. Se i rilievi pittorici anticipavano la nozione costruttivista di *faktura*, che, a differenza dell'occidentale "fattura", sottolineava l'aspetto meccanico del segno pittorico più che il suo lato soggettivo, i controrilievi anticipavano la nozione costruttivista di *costruzione*, che, in opposizione all'occidentale "composizione", sottolineava l'intervento attivo più che la contemplazione passiva. A venire sviluppata era anche la terza nozione del Costruttivismo, la *stratificazione*, ovvero il legame dialettico della sperimentazione formale costruttivista con i principi comunisti di organizzazione socio-economica, ma questo passo, il più difficile del programma costruttivista, doveva attendere la Rivoluzione.

Opere d'arte senza artista

Figlio di un notaio, Duchamp aveva tre fratelli tutti artisti. I due fratelli maggiori, Jacques Villon (1875-1963) e Raymond Duchamp-Villon (1876-1918), accolsero Marcel nel Gruppo di Puteaux intorno a cubisti come Albert Gleizes e Jean Metzinger. Il circolo aveva cominciato a volgere il Cubismo in dottrina nel 1912 quando Duchamp vi si ritirò dopo il rifiuto del suo *Nudo che scende le scale n. 2*. Scosso dalla controversia, Duchamp non volle diventarne vittima; al contrario, diventò un maestro dell'arte della provocazione – una delle sue eredità più ambigue all'arte del XX secolo. Il misterioso passaggio dai suoi quadri cubisti, che sono per lo più "nudi", "vergini" e "spose" tinti di un personale erotismo, ai suoi readymade, che sono per lo più banali oggetti distanti da qualsiasi soggettività, rimane una provocazione in sé. Possediamo solo pochi pezzi di questo puzzle. Nell'estate del 1912 Duchamp visse a Monaco, che più tardi chiamò "la scena della mia completa liberazione" – forse dall'aspetto "retinico"



3 • Vladimir Tatlin, *Controrilievo ad angolo*, 1915

Ferro, alluminio, altri materiali, dimensioni sconosciute

dell'avanguardia parigina ("retinico" era il termine che usava per la pittura che non impegna la "materia grigia" della mente). Prima, nel 1911, aveva stretto amicizia con il ricco Francis Picabia (1879-1953), che lo aveva introdotto all'idea dell'artista come dandy "negatore", un atteggiamento che Duchamp poi adotterà e svilupperà. Sempre nel 1911 aveva assistito a uno spettacolo di Raymond Roussel (1877-1933) basato sul suo romanzo *Impressioni d'Africa* (1910). Estremamente eccentrico, Roussel aveva estratto un metodo dall'arbitrarietà: sceglieva una frase, costruiva un suo omofono (cioè una frase simile per suono ma non nel senso), usava una delle due frasi per iniziare una storia e l'altra per finirla e costruiva un racconto per legarle insieme. Scrivere diventava così una sorta di macchina senza funzione. "Roussel mi ha mostrato il modo", ribadì Duchamp, non solo per i suoi giochi di parole omofonici e le macchine inutili dei suoi "rotorilievi", ma più in generale per i vari stratagemmi con cui combinava caso e scelta, arbitrio e dato. Questi stratagemmi, come i disegni meccanici e gli oggetti readymade, gettano un dubbio radicale su nozioni convenzionali come arte e artista; erano "opere d'arte senza artista", notò una volta.

Si raccontano altri due aneddoti al riguardo. Nel 1911 Duchamp dipinse un macchinino del caffè "esploso": nel suo "aspetto diagrammatico", commentò più tardi, "cominciai a pensare di svuotare qualsiasi rapporto con la pittura tradizionale". Così, nel 1912, al Salon de la locomotion aérienne, fece notare all'amico scultore Constantin Brancusi: "La pittura è finita. Chi può fare meglio di questa elica? Dimmi, puoi farlo?". Non era una conferma dell'arte meccanica ante litteram – le macchine che interessavano Duchamp erano figure non funzionali di desiderio frustrato (come quelle che popolano *La Sposa messa a nudo dai suoi celibi*, anche, noto anche come *Grande Vetro*, 1915-23). Ma la domanda punta alle questioni che presto porrà la sua opera: Qual è il rapporto degli oggetti utilitari con quelli estetici, della merce con l'arte? Si può fare un quadro anonimo, non soggettivo, "perfetto" come un'elica? Per questo preferì oggetti già dati, non fatti da lui, e immagini

1910-1919

1909, 1916a, 1920, 1925c

● 1915

■ 1921

▲ 1915b, 1919

● 1918, 1983a

■ 1927c

◆ 1918

La "Pelle dell'orso"

Il ready-made, forse più di ogni altra forma d'arte, espone i complicati rapporti tra arte e mercato. Da un lato, dotando di valore estetico un oggetto (anche, come ha mostrato Duchamp, uno prodotto industrialmente come un orinatoio), può lievitare il suo prezzo da semplice oggetto a capolavoro. Dall'altro, la compravendita di queste opere costose, avendo la stessa struttura di mercato di qualsiasi altro oggetto di lusso, abbassa l'oggetto (esteticamente parlando) a livello di ogni altra merce. A partire da qui l'avanguardia si trovò intrappolata in una condizione strutturale di gara senza fine con quella stessa logica capitalista che voleva smascherare.

Che l'avanguardia fosse un buon investimento era la scommessa dell'uomo d'affari André Level nel 1904, quando, con dodici altri speculatori, fondò la "Pelle dell'orso", un'associazione per acquistare opere d'avanguardia, tenerle per dieci anni e poi metterle all'asta. Nel 1907 il gruppo di Level aveva già comprato molti Matisse e Picasso; in quell'anno acquistò la *Famiglia dei saltimbanchi* di Picasso direttamente dall'artista per 1.000 franchi (spendendo l'intero budget dell'anno). Quando venne il momento della vendita, tenuta all'Hotel Drouot a Parigi il 2 marzo 1914, la sua collezione di 145 pezzi, consistente soprattutto di opere fauviste e cubiste, andò all'asta. Level pubblicizzò molto l'evento, attirando una gran folla alla mostra di prevendita e all'asta stessa, facendone una sorta di verdetto sull'arte d'avanguardia. In quell'occasione la *Famiglia dei saltimbanchi* – successo della serata – fu venduta a 12.650 franchi, mentre la collezione nel suo insieme quadruplicò il proprio prezzo, cosicché l'investimento iniziale di 27.500 franchi ora raggiunse l'impressionante totale di 116.545 franchi.

trovate, non inventate da lui (non "retiniche"), come le sue due *Macinatrici di cioccolato* diagrammate in proiezione nel 1913 e 1914. Astute allusioni al sesso e alla scatologia, queste macinatrici di sostanze colorate parodiano anche la pittura, ridotta allo stato di diagramma industriale – ispirato, come ha mostrato lo storico dell'arte Molly Nesbit, all'insegnamento del disegno nelle scuole francesi quando Duchamp era bambino.

L'ha scelto

Duchamp usò il caso per decentrare l'autorialità, ma il dispositivo fondamentale da questo punto di vista fu il ready-made, l'appropriazione di un oggetto esposto come arte. Questo espediente gli permise di scavalcare vecchie questioni estetiche di artigianato, medium e gusto ("è un quadro o una scultura, bella o brutta?") verso nuove domande potenzialmente ontologiche ("che cos'è l'arte?"), epistemologiche ("come la conosciamo?") e istituzionali ("chi decide?"). Due sue note sono particolarmente importanti qui. La prima, scritta nel 1913, è una domanda programmatica: "Si possono realizzare opere che non siano 'opere' d'arte?". La seconda,

del 1914, è un frammento oscuro: "Una sorta di nominalismo pittorico". Entrambe suggeriscono che Duchamp ha cominciato ad indagare un'arte di *nominare* – cioè che nomina una data immagine od oggetto come arte – come equivalente all'arte di *fare*. Benché il termine non fosse ancora stato creato, il primo "ready-made" fu una ruota di bicicletta posta sottosopra su uno sgabello [4]. Trovò il nome per la sua nuova tecnica, appunto ready-made, solo quando si recò a New York nel 1915 a causa della guerra, come un'etichetta per abiti potenzialmente prodotti in serie e consumati. Come dobbiamo interpretare questa ruota? Come "arte"? Dunque come "opera" (benché non comporti quasi lavoro da parte dell'artista)? O essa non fa altro che far ruotare appunto opera e funzione? Lo *Scolabottiglie* (1914) spinse ancora più avanti la questione dell'uso. Sebbene possa sembrare una scultura astratta, questo scolabottiglie resta sia un oggetto utilitario sia una pura merce, e così induce a considerare i complessi rapporti tra valore estetico, valore d'uso e valore di scambio.

▲ Il ready-made più famoso è stato un orinatoio intitolato *Fontana*



4 • Marcel Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913 (replica del 1964, originale perduto)
Ready-made: ruota di bicicletta fissata a uno sgabello, altezza 126 cm

▲ 1998

[5], che combina le domande provocatorie degli altri readymade con l'evocazione scandalosa del gabinetto. Duchamp scelse l'orinatoio a New York da un'esposizione di J. L. Mott Iron Works, una fabbrica di sanitari, lo ruotò di novanta gradi, lo firmò R. Mutt ("R" per Richard, gergo per uomo ricco, e "Mutt" in riferimento sia a Mott che a Mutt, un personaggio dei fumetti del tempo), lo pose su un piedistallo e lo sottopose alla Società Americana degli Artisti Indipendenti in occasione della sua prima esposizione nell'aprile 1917. Duchamp faceva parte del comitato della società, ma la mostra non aveva giuria, per cui accettò tutte le 2.125 opere presentate da 1.235 artisti... salvo *Fontana* dello sconosciuto R. Mutt. Fu rifiutata per ragioni che Duchamp contestò, attraverso la portavoce Beatrice Wood, in una difesa intitolata *Il caso Richard Mutt*, pubblicata nel numero di maggio dell'effimera rivista *The Blind Man*. Vi si legge:

Dicono che ogni artista che paga sei dollari può esporre. Il signor Richard Mutt ha mandato una fontana. Senza discussione questo articolo è scomparso e mai esposto. Le ragioni del rifiuto della fontana del signor Mutt furono: 1) alcuni hanno contestato che era immorale, volgare; 2) altri che era un plagio, un evidente pezzo di idraulica. Ora, la fontana del signor Mutt non è immorale, ciò è assurdo, non più di quanto lo sia una tubatura. È un oggetto che vedete ogni giorno in una vetrina di negozio di idraulica. Che il signor Mutt abbia fatto o meno la fontana con le proprie mani non ha importanza. L'ha SCELTA. Ha preso un normale articolo quotidiano, l'ha posto in modo che il suo significato utilitaristico scomparisse sotto il nuovo titolo e punto di vista - ha creato una nuova idea per quell'oggetto. Per quanto riguarda l'idraulica, è assurdo. Le uniche opere d'arte che l'America ha dato sono i suoi impianti idraulici e i suoi ponti.

Le questioni principali qui - di immoralità e utilità, di originalità e intenzionalità - sono tutt'oggi discusse in arte. Altrettanto lo sono i problemi collegati alla "scelta", cioè all'arte come processo di nomina da parte dell'autorità dell'artista. I readymade erano arte perché lo diceva Duchamp, o lo erano "per una reazione di indifferenza visiva, una totale assenza di buono o cattivo gusto, una completa anestesia", come ha sostenuto molto dopo, e dunque in sfida a tale autorità? Mai esposto nella sua forma originaria, *Fontana* fu lasciato in sospeso, le sue domande furono rimandate a più tardi. Diventò così uno degli oggetti più influenti dell'arte del XX secolo molto dopo la sua invenzione.

Nella tradizione dominante dell'estetica borghese dall'Illuminismo ad oggi, l'arte non può essere utilitaria perché il suo valore dipende dalla sua autonomia, dalla sua "finalità senza fini" (secondo la famosa definizione del filosofo Immanuel Kant), precisamente dalla sua inutilità. In questa tradizione usare l'arte è quasi nichilistico - un punto che Duchamp espresse in un'altra nota del 1913 in cui propose di "usare un Rembrandt come asse da stiro".

Da questo punto di vista il readymade può solo essere un gesto di



5 • Marcel Duchamp, *Fontana*, 1917 (replica del 1964)
Readymade: ceramica, 36 x 16 x 61 cm

radicalismo borghese; come ha notato il critico tedesco Theodor Adorno (come se avesse in mente il Rembrandt asse da stiro): "Il rifiuto della reificazione di una grande opera d'arte nello spirito del valore d'uso immediato si limita all'anarchismo". Questa è la grande differenza tra le critiche all'istituzione dell'arte avanzate da Duchamp e da Tatlin, cioè la grande differenza tra i contesti in cui lavorarono. Nelle borghesi Parigi e New York Duchamp poteva solo attaccare l'istituzione dell'arte autonoma, talvolta da dandy talaltra da nichilista, ma nella Russia rivoluzionaria Tatlin poteva sperare, almeno per un certo periodo, di vedere questa istituzione trasformata. Come il dandy Charles Baudelaire e l'impegnato Gustave Courbet nella Francia della metà del XIX secolo, Duchamp e Tatlin posero due modelli complementari di artista: il consumatore ambiguo che cerca di rinominare l'arte all'interno dell'orizzonte della cultura della merce, contro il produttore attivo che cerca di riposizionare l'arte rispetto alla produzione industriale all'interno dell'orizzonte della rivoluzione comunista. Che cosa hanno fatto gli altri di queste possibilità, ciascuno nel proprio contesto storico, è la questione più importante dell'arte del XX secolo.

ULTERIORI LETTURE:

- John Bowlt (a cura di), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, Thames & Hudson, London 1978
- Marcel Duchamp, *Ingresso del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, trad. it. Mupia, Milano 1977
- Marcel Duchamp, *Scritti*, trad. it. Abscondita, Milano 2005
- Thierry de Duve, *Normalizzare pittura*, Minil, Paris 1994
- Thierry de Duve (a cura di), *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1991
- Christina Lodder, *Russian Constructivism*, Yale University Press, New Haven-London 1983
- Molly Nesbit, *Their Common Sense*, Black Dog Publishing, London 2001
- Francis M. Naumann and Hector Obalk (a cura di), *Affect / Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*, Thames & Hudson, London 2000

Kasimir Malevič espone i suoi quadri suprematisti alla mostra *0.10* a Pietrogrado, dando forma ai concetti di arte e di letteratura del Formalismo russo.

Quando apparve *Zaumnaya gniga* di Aleksej Kručenik (1886-1968), a Mosca nel 1915, poco distingueva il suo contenuto da quello di una dozzina di suoi precedenti libri di poesie illustrati dagli amici artisti d'avanguardia, tra cui Kasimir Malevič e, dal 1913, la moglie Olga Rozanova (1886-1918). Benché Rozanova fosse già uno dei membri più creativi del movimento suprematista lanciato da Malevič nel 1915, le sue illustrazioni per *Zaumnaya gniga* appartengono a una fase precedente dell'avanguardia russa detta "neo-primitivista", durante la quale il linguaggio del primo Cubismo era innestato sul *lubki* russo (le stampe la cui tradizione popolare risaliva ai primi del XVII secolo).

Lo stesso titolo, *Zaumnaya gniga*, non era una sorpresa per nessun lettore dell'opera di Kručenik o di qualsiasi altro poeta "cubofuturista" (come si autodefinivano all'epoca): lo si può tradurre con *Libro transrazionale* (*lipro*, non *libro*, per fare il verso al neologismo *gniga*, ovvia deformazione di *kniga* [libro]). Nella lingua "transrazionale" inventata da Kručenik e compagni, tesa a "sfidare la ragione" e a liberare la parola dalle leggi comuni del linguaggio, era dunque appropriato che un libro diventasse un *lipro*, una combinazione di lettere il cui significato indeterminato sarebbe il puro prodotto di associazioni mentali del lettore. I versi fonetici di Kručenik, svuotati di ogni legame diretto con un referente ("Dyr bul šyl / ubeščur / skun / vy so bu / r l ez"), sono stati uno dei punti di unione dell'avanguardia russa da quando aveva ufficialmente lanciato il "concetto" di *zaum* ("al di là della ragione") nel 1913 (e anche prima, nel 1912, con la pubblicazione volutamente oltraggiosa di *Schiaffo al gusto pubblico*, un almanacco poetico collettivo firmato da David Burliuk, Vladimir Mayakovskij e Velemir Chlebnikov).

L'illustrazione di Rozanova per la copertina di *Zaumnaya gniga*, comunque, non era tipica di questo contesto (poteva facilmente essere presa per un prodotto del non ancora nato Dadaismo): è un collage che consiste della silhouette di una testa (ritagliata in carta rossa) su cui è cucito un bottone vero. Oltre a quelli dell'artista e di suo marito, un terzo nome appare in copertina, quello di un poeta *zaum* agli inizi, Alyagrov, che contribuì al volume con due testi, sua prima (e ultima) pubblicazione con questo pseudonimo.

Il fatto che Alyagrov non fosse altri che il giovanissimo Roman

Jakobson, che, da poco uscito dal liceo, aveva appena fondato il Circolo linguistico di Mosca (più tardi sarebbe diventato uno dei fondatori dello Strutturalismo), può essere una sorpresa. Ma c'è dell'altro: anche se la passione di Jakobson per il linguaggio deriva dal suo primo interesse per la poesia (soprattutto quella di Stéphane Mallarmé, che tradusse a dodici anni), la sua vera ispirazione venne dai pittori — e in particolare da Malevič, con cui aveva progettato un viaggio a Parigi appena prima della Prima guerra mondiale. Il viaggio venne cancellato, ma le visite settimanali con Malevič alla Collezione Ščukin, piena di capolavori cubisti, rafforzò la risoluta convinzione di Jakobson che i rapporti tra i segni sono più significativi del loro legame potenziale con il referente. Bisogna sottolineare la non identità del segno e dell'oggetto, come Jakobson ripeterà per tutta la vita, perché "senza contraddizione non esiste mobilità dei concetti, né mobilità dei segni, e il rapporto tra concetto e segno diventa automatico".

I concetti del Formalismo russo

Insieme all'Opoyaz (Società di linguaggio poetico), installata a Pietrogrado nel 1916 (di cui anche Jakobson era membro), il Circolo linguistico di Mosca diventò uno dei due luoghi di nascita della scuola di critica letteraria nota come Formalismo russo (il nome fu coniato dagli avversari, come spesso accade, e presuppone una dicotomia tra forma e contenuto, l'opposizione stessa che i formalisti russi più volevano annullare, come i loro seguaci, i poeti *zaum*). Fin dall'inizio la posta in gioco era: "Cosa rende letteraria un'opera? Che cos'è la letterarietà in quanto tale?".

La domanda era polemica, diretta contro quasi tutte le tendenze di studi letterari del tempo: contro i simbolisti, per i quali il testo era un veicolo trasparente per un'immagine trascendentale; contro i positivisti e gli psicologi, per i quali la biografia dello scrittore o le sue pretese intenzioni sono i fattori determinanti; e contro i sociologi, per i quali la verità del testo letterario va cercata nel contesto storico della sua formazione e nel contenuto politicoideologico che trasmette. Per i formalisti la letterarietà di un testo era il prodotto della sua struttura, dal livello fonetico a quello sintattico, dall'unità microsemiotica della parola a quella della trama del racconto. Il testo per loro era un insieme organizzato, i cui elementi e meccani-

▲ 1916, 1920, 1925c.

▲ *includiamo 3*

ismi vanno analizzati per primi, quasi in modo chimico ("isolati e messi a nudo come sono nella pittura cubista", ha scritto Jakobson) prima che venga detto qualsiasi cosa sul loro significato.

Nel suo *L'arte come procedimento* (1917) Viktor Šklovsky, importante membro dell'Opoyaz, formulò uno dei primi concetti dell'analisi letteraria formalista: *ostranenie*, o "straniamento". A lungo sfruttato dai poeti *zaum*, l'*ostranenie* segna bene la prima convergenza di punti di vista tra critici formalisti e poeti e pittori d'avanguardia, più in particolare la loro comune opposizione a una concezione del linguaggio che lo riduce al suo puro valore di strumento: per la comunicazione, per la narrazione, per l'insegnamento e così via. Il loro credo condiviso produsse anche nuove collaborazioni: non solo i formalisti russi erano i difensori più strenui della poesia *zaum*, ma sia Jakobson che Šklovsky furono ardenti apologeti del Suprematismo di Malevič; e Malevič non solo disegnò le scene e i costumi per l'opera di Kručenik *Vittoria sul sole*, ma scrisse anche poesie *zaum* per tutta la vita. La fonte vera di questo parallelo fu la fede di pittori e critici nel potere dell'arte di rinnovare la percezione. Per il critico formalista questo significava mostrare come l'uso del linguaggio da parte di un autore differisce dall'uso comune, come il linguaggio comune è "straniato" nel testo; Šklovsky chiamò tale spostamento critico uno dei "dispositivi" estetici dello svelamento. Per il pittore questo significava "dis-automatizzare" la visione per mettere l'osservatore di fronte al fatto che i segni pittorici non sono trasparenti ai loro referenti, ma hanno un'esistenza propria, che sono "palpabili", come direbbe Jakobson.

Il Suprematismo di Malevič: il grado zero della pittura

Dopo una veloce educazione autodidatta attraverso gli "ismi" dell'arte moderna – dal Simbolismo all'Impressionismo, al Postimpressionismo, al Cubismo, al Futurismo – Malevič tentò di creare un movimento *zaum* di pittura. Dapprima si concentrò su un aspetto particolare che aveva colto nell'estetica del collage del Cubismo sintetico, cioè la discrepanza di scala e di stile che esso permette. Così, in *Mucca e violino* (1913), un piccolo realistico profilo di una mucca, come preso da un'enciclopedia per bambini, è dipinto sopra l'immagine molto più grande di un violino, a sua volta posta sopra un gruppo di superfici geometriche colorate. Poco dopo Malevič ritenne l'assurdità "trasazionale" di queste giustapposizioni insufficiente per cogliere, in modo formalista, il "pittorico" in quanto tale – che chiamava "il grado zero della pittura".

Terminò la sua fase *zaum* con due tipi di esperimenti (poi proseguiti dai suoi numerosi seguaci) destinati a spingere fino al limite la nozione stessa contro cui combatteva, quella di trasparenza del linguaggio pittorico, essenziale in ogni concezione mimetica della pittura. Uno di questi esperimenti consisteva nella semplice iscrizione di una frase, o un titolo, al posto della rappresentazione degli oggetti nominati. Ci sono molte di queste proposizioni nominaliste che non sono mai andate al di là dello stadio di disegno, come

l'annotazione "Combattere sul boulevard" appuntata di fretta e cerchiata su un pezzo di carta. Il secondo di questi tentativi *zaum* consisteva nel collage di interi oggetti reali, come un termometro o un francobollo, che trasformano il quadro in una busta, come in *Combattente della Prima Divisione, Mosca* del 1914 [1]. In entrambi i casi (iscrizione nominalista e oggetti readymade), l'enfasi ironica è posta sulla tautologia: l'unico segno puramente trasparente è quello che si riferisce alla parola in sé, all'oggetto in sé. Il bottone sulla copertina della Rozanova per *Zaumnaya gniga* probabilmente si riferisce all'assemblage di Malevič, ma anche ai rilievi di Ivan Puni (1892-1956), un altro seguace di Malevič (per esempio a *Rilievo con piatto* del 1919). Anche il quadro *Bagni* (1915) di Puni combina assemblage e nominalismo, essendo insieme il segno-insegna di un bagno pubblico (dunque un oggetto) e l'iscrizione della parola "bagno".

Ma più che le disgiunzioni estetiche del collage, sono le grandi indivise superfici di colore ad essere più sorprendenti in opere di Malevič come *Composizione con Monna Lisa* (1914), in cui l'unico elemento figurativo, una copia del quadro di Leonardo, è abbozzato in rosso. Sono queste superfici di colore che Malevič "isolerà" dando vita alla propria versione dell'astrattismo, che chiamerà Suprematismo. Il momento fondante del Suprematismo fu nel dicembre 1915, alla mostra *0.10* a Pietrogrado (sottotitolata "Ultima mostra futurista di pittura", la mostra doveva il suo titolo al fatto che i dieci partecipanti – tra cui Vladimir Tatlin, che espose il suo primo controrilievo ad angolo – cercarono tutti di definire il

1910-1919



1 • Kasimir Malevič, *Combattente della Prima Divisione, Mosca, 1914*
Olio e collage su tela, 53,6 x 44,8 cm

▲ 1914, 1921

“grado zero”, il centro irriducibile, il minimo essenziale della pittura o della scultura).

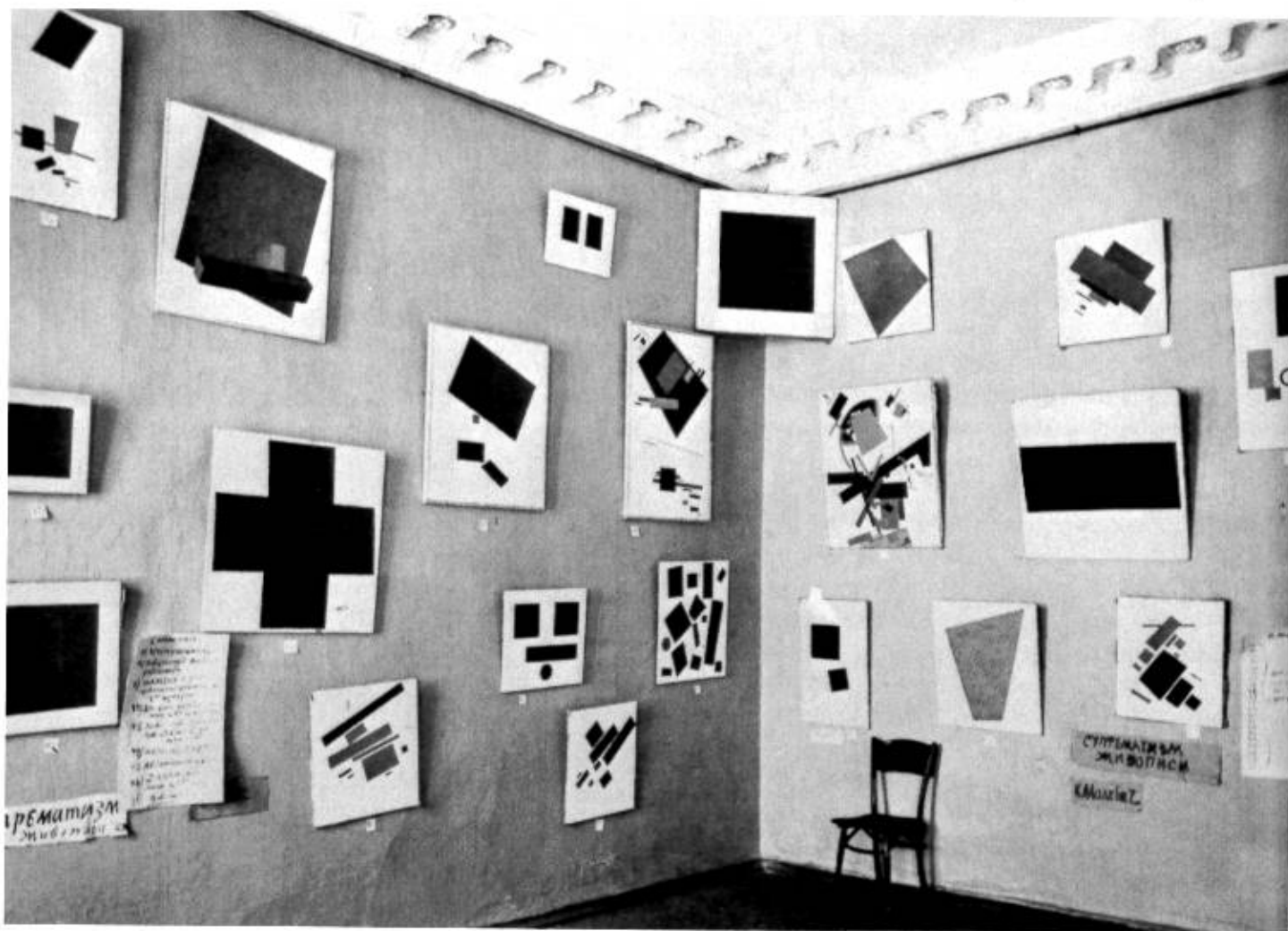
- ▲ Così, quasi metà secolo prima di Clement Greenberg, Malevič affermò che la condizione “zero” della pittura nella cultura del suo tempo è di essere bidimensionale e delimitata. Da questa riduzione critica deriva l'enfasi di Malevič sulla qualità della tessitura delle sue superfici, la sua attenzione per la fattura pittorica, ma anche la sua predilezione per il quadrato, una forma da tempo concepita, come attesta il suo nome latino, come risultato di uno dei più semplici atti geometrici di delimitazione (*quadrum* significa sia “quadrato” che “quadro”). Dalla identificazione della figura del quadrato con lo sfondo dell'immagine stessa – per esempio nel *Quadrato nero* di Malevič che incombe sopra gli altri quadri alla mostra 0.10, parodiando la posizione delle icone nelle case tradizionali russe [2] – si sviluppa nell'opera di Malevič la ricerca in quella che Michael Fried, scrivendo nel 1965 dei quadri neri di
- Frank Stella, chiamerà “struttura deduttiva”, in cui l'organizzazione interna del quadro – la posizione e la morfologia delle sue figure – è dedotta, e dunque ne è segno indicale, dalla forma e dalle proporzioni del suo supporto. La *Croce rossa* del 1915 di Malevič, i suoi *Quattro quadrati* (una delle prime griglie regolari dell'arte

del XX secolo) e molte altre “non composizioni” presentate a 0.10 sono quadri indicali, in cui cioè la divisione della superficie del quadro e i segni che contiene non sono determinati dall’“interiorità” o dallo stato d'animo dell'artista (come nel caso di Kandinskij), ma dalla logica del “grado zero”: si riferiscono direttamente allo sfondo materiale del quadro stesso che essi disegnano.

Straniare con il colore

Malevič non era un positivista (rimase sempre fedele a un punto di vista antirazionalista che lo portò, soprattutto nei suoi ultimi testi dopo la Rivoluzione, a chiudersi in una posizione mistica). Anche nella più “deduttiva” delle sue tele si è sempre premurato che i suoi quadrati fossero un po' obliqui in modo che (in virtù dello *straniamento*) si potesse notare la loro assoluta semplicità e leggerli come ostinatamente “uno” (sia unici che interi) più che identificarli come figure geometriche. Ciò che più lo interessava infatti, come ripeteva spesso, era l’“intuizione”.

Una delle strade più sicure per raggiungere questo modo non verbale, non articolato, di comunicazione in pittura era il colore, la pura espansione delle superfici di pigmento saturo. La passione di



2 • Veduta della mostra 0.10, Pietrogrado 1915

Il *Quadrato nero* di Malevič è visibile sull'angolo della stanza più in alto degli altri quadri.

▲ 1942a, 1967c

● 1968

▲ 1942b, 1919

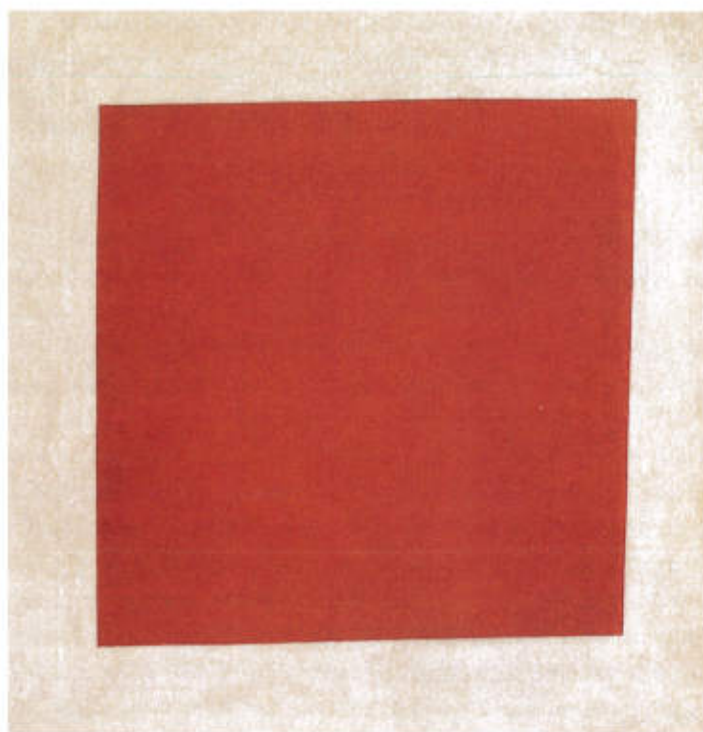
Malevič per il colore ebbe un ruolo importante nella sua rapida evoluzione dal Cubismo all'astrattismo, come nelle opere di Matisse, pure scoperto nella Collezione Ščukin. Ma a dispetto del suo entusiasmo per le tattiche di *ostranenie* nell'uso del colore arbitrario del maestro francese, Malevič giunse presto alla conclusione (attraverso l'insegnamento del pensiero "analitico" del Cubismo) che il colore non è mai "isolato" e percepito come tale (cioè non regna mai "supremo") senza prima essere liberato da qualsiasi legame di contenuto che non sia la sua stessa radianza.

Fu questo desiderio di esplorare il "colore" in sé, di scoprire il suo "grado zero", a permettere a Malevič di congedarsi dalla struttura deduttiva. Perché accanto al *Quadrato nero* o al *Quadrato rosso* [3], che era esposto con l'ironico titolo *zaum Contadina: Suprematismo* (ora è sottotitolato *Realismo pittorico di una contadina in due dimensioni*), si potevano vedere molti quadri alle pareti di 0.10 in cui rettangoli di tutte le dimensioni e di vari colori fluttuano su fondi bianchi. Per un breve periodo questi quadri permisero a Malevič quello che più tardi avrebbe chiamato "suprematismo aereo", opere che avrebbe egli stesso criticato severamente per il loro ritorno all'illusionismo e la loro diretta allusione a un'immaginazione cosmica come vedendo la Terra dallo spazio [4].

Fu l'artista americano degli anni Sessanta Donald Judd, uno dei più severi critici dell'illusionismo in pittura e sempre pronto a segnalare quanto di esso restava nelle opere dei pionieri dell'astrattismo e nei loro seguaci degli anni Venti e Trenta, il primo a reinscrivere questi agitati quadri nella cornice teorica della logica formalista (*ostranenie*). Recensendo una retrospettiva di Malevič nel 1974, Judd notò che in quelle tele i colori non "si combinano; si possono solo raggruppare a tre o a due in modo che due o tre mattoni facciano un insieme". Questi gruppi, scrive Judd, "non sono armonici, non fanno un colore ulteriore o un tono generale". In altre parole, i rapporti di colore non sono compositivi. L'allusione ai mattoni, alla "cosa vicina a un'altra" del Minimalismo, è molto acuta. Ma i colori non sono neppure casuali; affermano la loro indipendenza dall'insieme attraverso il loro raggruppamento separato che previene qualsiasi organizzazione percettiva delle forme in un ordine gestaltico (e ammette scontri, quasi giustapposizioni "kitsch", come quello tra rosso e rosa).

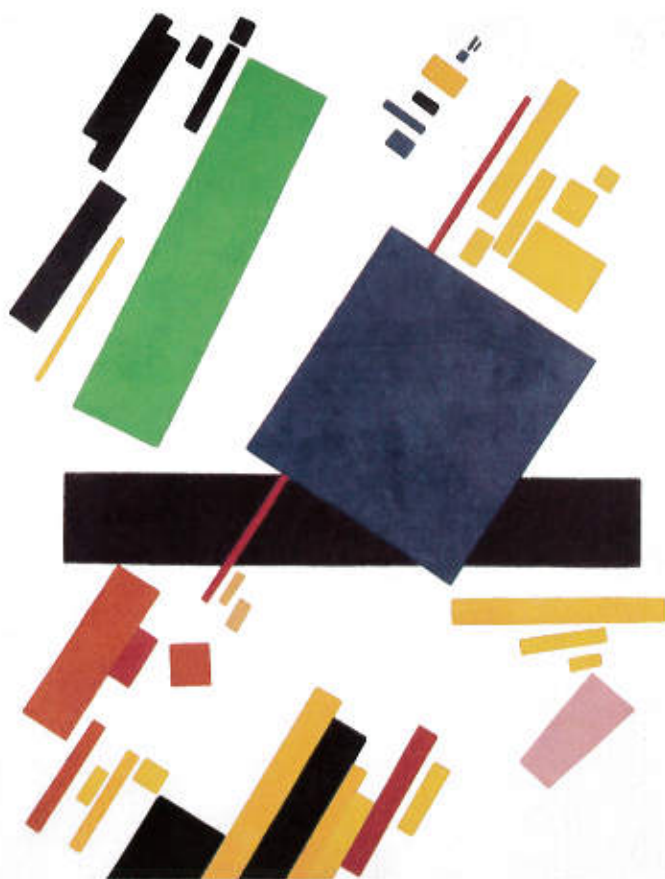
Dopo lo zero...

Dal 1917-18, mentre le direttive politiche della Rivoluzione d'Ottobre facevano aumentare le commesse agli artisti dell'avanguardia russa - l'unico gruppo artistico ad aver dato il suo supporto fin dall'inizio -, Malevič trovò sempre più difficile giustificare ideologicamente la sua attività pittorica. Le sue inclinazioni politiche, vicine all'anarchia, che vedeva come perfettamente congruenti con la sua estetica, non gli erano di grande aiuto dopo la repressione bolscevica di una rivolta anarchica a Kronstadt nel 1918. Il suo momentaneo addio alla pittura costituisce una delle esperienze limite dell'arte del XX secolo, il momento in cui il "grado zero" è



3 • Kasimir Malevič, *Quadrato rosso (Realismo pittorico di una contadina in due dimensioni)*, 1915

Olio su tela, 53 x 53 cm



4 • Kasimir Malevič, *Costruzione suprematista*, 1915-16

Olio su tela, 68 x 70 cm

quasi tangibile – lì, sulla tela. Le opere in questione sono vari quadri in cui una forma “bianca” (bianco avorio per la precisione) fluttua, alle soglie della visibilità, sullo spazio bianco della tela [5]. Non mostrando quasi nient'altro che le più piccole differenze di tono, e i segni sensuali della pennellata, questi quadri “bianco su bianco” erano talvolta anche esposti su un soffitto bianco, evidenziando così la loro potenziale sparizione nello spazio architettonico.

Malevič ebbe molti incarichi culturali e di propaganda dopo la Rivoluzione (dal progetto delle collezioni di un nuovo museo a quello di manifesti), ma la sua attività principale fu quella di insegnante. Nel 1919, essendo stato rimosso Chagall dalla testa dell'Istituto d'Arte Popolare di Vitebsk, ed essendosi assicurato l'aiuto del più giovane El Lisickij (1890-1941), fondò la scuola Unovis (Sostenitori della Nuova Arte). La produzione pittorica dei suoi pupilli, molti di loro giovanissimi, fu per lo più epigonica – è strano immaginare le classi non riscaldate della Unovis piene di esuberanti quadri con quadrati rossi, in piena crisi economica, guerra civile e miseria! – ma fu qui che Malevič cominciò a sviluppare, con i suoi studenti, la sua concezione dell'architettura, che continuò attivamente all'Istituto per lo Studio e la Cultura dell'Arte Contemporanea di Leningrado (o Ginchuk), di cui fu eletto direttore nel 1922. Poiché non c'era domanda di nuovi edifici, l'architettura era studiata come linguaggio, nello stesso modo in cui Malevič aveva analizzato le componenti della pittura: Qual è il grado zero dell'architettura? Dove finisce l'architettura se viene svuotata di funzione? I risultati della sua ricerca, modelli di città e residenze ideali dette *architektoniki*, con la loro moltiplicazione di travi a sbalzo e la loro interrogazione dell'opposizione classica di pilastro e architrave, ebbero un immediato impatto sull'emergente Stile internazionale (in particolare dopo la loro

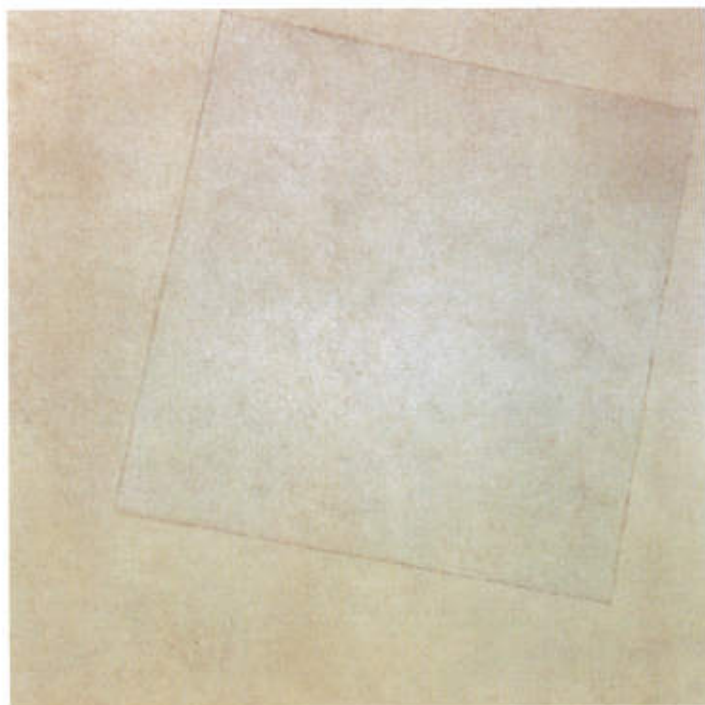
pubblicazione, grazie a El Lisickij, in diverse riviste europee alla metà degli anni Venti).

Mentre la pittura astratta, la poesia *zaum* e la critica formalista, ora ritenuta borghese ed elitaria, diventavano sempre più il bersaglio della censura politica nella Russia sovietica, la ricerca architettonica, anche se utopica come quella di Malevič e dei suoi seguaci, rimase relativamente libera. Ma subito dopo la morte di Lenin (nel 1924) la repressione culturale cominciò a chiudere tutti gli ambiti di attività culturale e anche l'*architektoniki* di Malevič dovette pagare il tributo alle proporzioni eroiche neoclassiche richieste dagli scagnozzi di Stalin. Malevič, pur insegnando ancora (ma con sempre meno studenti) e dedicando molta energia a scrivere (ma per lo più senza pubblicare), ricominciò a dipingere alla fine degli anni Venti. Ma poiché l'astrazione ora era quasi un crimine politico, si impegnò in uno strano cammino a ritroso della propria evoluzione pittorica, tornando non solo al Cubo-futurismo ma perfino all'Impressionismo, anche retrodatando notevolmente questa produzione tardiva come fosse della sua giovinezza. Questa manifesta falsificazione, che confonde gli storici, è invece in accordo con il credo modernista della sua ricerca del grado zero: come Mondrian, Malevič pensava che ogni arte vada definita nella propria essenza eliminando le convenzioni non necessarie e che ogni opera d'arte, nel suo percorso evolutivo, debba essere un passo più avanti della precedente – che significa che ognuna ha la propria data in questa progressione. Un ritorno all'indietro è sempre possibile all'interno di questa logica, ma sarebbe stato moralmente sbagliato presentare come datato 1928 qualcosa che potrebbe essere stato fatto nel 1912. (Allo stesso modo, quando intorno al 1920 Mondrian fu costretto a dipingere fiori per ragioni economiche, appose a queste opere “commerciali” la sua firma dei primi anni del secolo.)

Comunque le ultime opere di Malevič, dei primi anni Trenta, non sono predate. Grezzi pastiche di ritratti rinascimentali a colori violenti, ma spesso con un piccolo emblema suprematista (le decorazioni geometriche di una cintura o un cappello), questi quadri sono pieni di ironia. Diversamente da de Chirico, Malevič non sta qui salutando il “ritorno all'ordine”, ma, condannato alla figurazione e alla concezione mimetica della pittura contro cui aveva combattuto per tutta la vita, sta “straniando” la pratica stessa del ritratto, dandole un senso di distanza storica, negata dai suoi censori, tra l'epoca del ritrattismo genuino e la sua.

ULTERIORI LETTURE:

- Troels Anderson, *Malevich*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1970
 Victor Erlich, *Russian Formalism*, Yale University Press, New Haven-London 1981
 Paul Galvez, *Avenir Rapide*, in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n. 79, primavera 2002
 Roman Jakobson, *My Futurist Years*, Marilio Publishers, New York 1997
 Gerald Janeczek, *The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900-1930*, Princeton University Press, Princeton 1984
 Anna Lawton (a cura di), *Russian Futurism Through its Manifestoes 1912-1926*, Cornell University Press, Ithaca (N.Y.)-London 1988
 Kasimir Malevič, *Suprematismo*, trad. it. Abscondita, Milano 2000
 Krystyna Pomorska, *Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience*, Mouton, The Hague-Paris 1990
 Angelica Rudenstine (a cura di), *Kazimir Malevich 1878-1935*, National Gallery of Art, Washington 1990



5 • Kasimir Malevič, *Pittura suprematista (Bianco su bianco)*, 1918
 Olio su tela, 79,3 x 79,3 cm

▲ 1926, 1928a, 1928b

▲ 1934a

● 1913, 1917a, 1914a

■ 1909, 1919, 1924

del tipo più ribaldo). In breve, i dadaisti combatterono contro ogni norma, anche e soprattutto quelle al loro interno ("Dada è anti Dada" era uno dei ritornelli preferiti) e lo fecero, a Zurigo, con bizzarri spettacoli, esposizioni e pubblicazioni.

Una farsa del nulla

Il gruppo internazionale di poeti, pittori e registi cinematografici attratti nella Svizzera neutrale prima o durante la guerra, comprendeva i tedeschi Ball (1886-1927), Emmy Hennings (1885-1948), Richard Huelsenbeck (1892-1974) e Hans Richter (1888-1976), i rumeni Tristan Tzara (1896-1963) e Marcel Janco (1895-1984), l'alzaziano Hans Arp, la svizzera Sophie Taeuber e lo svedese Viking Eggeling (1880-1925). Zurigo era un rifugio importante anche per altre avanguardie: James Joyce vi visse per un periodo, così come Vladimir Lenin proprio dall'altra parte della via del Cabaret Voltaire che fece da quartier generale dei dadaisti. Col nome del grande scrittore satirico francese del XVIII secolo (autore del *Candido*, una denuncia delle idiozie del suo tempo), il Cabaret fu fondato il 5 febbraio 1916 come scherno degli "ideali della cultura e dell'arte": "il nostro *Candido* contro questi tempi", scrisse Ball nel suo straordinario diario, *Volo fuori dal tempo*. "La gente si comportava come se niente fosse, come se tutta questa carneficina fosse un trionfo". I dadaisti mirarono a rappresentare la crisi in modo isterico, ma anche, in mezzo a questo caos, "a prestare attenzione, al di là delle barriere della guerra e del nazionalismo, ai pochi spiriti indipendenti che vivevano per altri ideali" (Ball). Circondati dai poster espressionisti e dai quadri primitivisti di Janco e Richter, questi provocatori recitarono manifesti contraddittori (sia futuristi che espressionisti), poesie in francese, tedesco e russo (cioè in linguaggi di diverse parti in guerra) e canti quasi-africani; escogitarono concerti con macchine da scrivere, timpani, rastrelli e coperchi. "Un pandemonio assoluto", lo definì retrospettivamente Arp. "La gente intorno a noi grida, ride e gesticola. La nostra risposta sono sospiri amorosi, raffiche di singhiozzi, poesie, muggiti e miagolii da bruitisti medievali. Tzara dimena il didietro come il ventre di una danzatrice orientale. Janco suona un violino invisibile, si china e gratta. La signora Hennings, con una faccia da Madonna, fa delle spaccate. Huelsenbeck batte senza sosta il grande tamburo, con Ball che lo accompagna al piano pallido come un fantasma. Ci siamo dati il titolo onorario di Nichilisti".

Ma non erano solo dei nichilisti. I dadaisti misero in scena i disagi dell'esilio in modi quasi solipsistici ("Tristan Tzara", lo pseudonimo di Sami Rosenstock, allude a "triste in questo luogo"), ma formarono anche una comunità di artisti impegnati in politiche internazionaliste e linguaggi universali (che Richter e Eggeling, per esempio, cercarono nel cinema astratto). Frano distruttivi nello spirito, ma spesso anche affermativi; regressivi nell'atteggiamento, ma talvolta anche redentivi; per Ball il termine "Dada" teneva insieme tutte queste caratteristiche: "In rumeno Dada significa sì sì, in francese cavallo a dondolo. Per i

tedeschi è un'indicazione di ingenuità ebete, la nutrice e il passeggero". Se alcuni dadaisti furono nichilisti, altri come Ball avevano inclinazioni mistiche, condizione paradossale che lasciò i suoi segni nel loro rapporto con il linguaggio. Come i futuristi quali Marinetti, i dadaisti come Ball volevano liberare il linguaggio dalla sintassi e dalla semantica convenzionali in un suono brutto (in questo anche il dadaista tedesco Kurt Schwitters ebbe un ruolo importante). L'interesse dadaista per la poesia sonora si differenziò però molto dall'espressione irrazionale futurista: nelle sue "parole in libertà" lo sciovinista Marinetti lavorava a immergere il linguaggio nella matrice corporea di tutti i sensi e nella produzione di significato intesa come forza, mentre il pacifista Ball cercava di svuotare il linguaggio non solo del senso convenzionale, ma anche di quella ragione strumentale che aveva sottoscritto la carneficina della guerra. "Un verso di poesia è una possibilità per sbarazzarsi di tutto lo sporco che aderisce a questo maledetto linguaggio", scrisse Ball. "Ogni parola detta e cantata dice almeno una cosa: che quest'epoca umiliata non si è guadagnata il nostro rispetto". Se Ball ha lavorato a infrangere il linguaggio, ha però anche cercato di recuperare la parola come "logos", di trasformare il linguaggio in "immagini magiche complesse".

La breve vita del Cabaret Voltaire finì bruscamente il 23 giugno 1916, con una leggendaria performance di Ball [1] raccontata nel suo *Volo fuori dal tempo*:

Le gambe in un cilindro di cartone lucido blu che saliva fino ai fianchi e mi faceva sembrare un obelisco. Sopra vestivo un enorme cappotto ritagliato nel cartone, rosso all'interno e oro fuori. [...] Avevo anche un alto cappello da strega a strisce blu e bianche. [...] Fui portato in scena al buio e cominciai lentamente e solennemente: 'godji beri bimba / glandridi laudi lonni cadori / gadjama bim beri glassala / glandridi galssala tuffin i zimbrabim / blassa galassasa tuffin i zimbrabim...' [...] Poi notai che la mia voce non aveva altra scelta che prendere un'antica cadenza di lamentazione sacerdotale, quel tipo di canto liturgico che si sente in tutte le chiese cattoliche dell'Est e dell'Ovest. [...] Per un momento sembrò come se apparisse un pallido volto disorientato nella mia maschera cubista, come una faccia metà spaventata e metà curiosa di un bambino di dieci anni che trema e dondola sulle parole del prete nei requiem e nelle messe della sua parrocchia. [...] Bagnato di sudore, venni portato fuori scena come un magico vescovo.

Nella sua performance Ball è in parte sciamano e in parte sacerdote, ma anche bambino mandato in trance dal rituale magico. Questo "parco di folli emozioni" fu testimone di altri spettacoli con costumi fantastici e bizzarre maschere, spesso progettate per l'occasione da Janco [2]; anche Sophie Taeuber contribuì con materiale scenico e pezzi di danza. "Il potere motorio di queste maschere ci trasportava irresistibilmente", notò Ball delle maschere che vedeva come equivalenti moderni di quelle dell'antico teatro greco e giap-

ponese. "Semplicemente chiedevano che chi le indossava cominciasse a muoversi in una danza tragico-assurda".

Chiaramente Ball vedeva Dada come un avanguardistico rito di possessione e di esorcismo. Il dadaista "soffre delle dissonanze [del mondo] fino all'autodisintegrazione [...] combatte contro l'agonia e gli spasimi della morte di quest'epoca". Ball infatti guardò al dadaista come a un mimo traumatizzato che assume le terribili contraddizioni di guerra, rivolta ed esilio, e li esagera in una parodia buffonesca. "Chiamo Dada una farsa del nulla in cui sono implicate tutte le domande più profonde", annotò meno di due settimane prima della sua performance del Magico Vescovo, "un atto da gladiatore, un gioco di squallidi resti". Qui Dada mima la dissonanza e la distruzione per purificarle in qualche modo, o almeno trasformare lo shock in una sorta di protezione che comporta comunque una grossa dose di terrore e di agonia. "L'orrore del nostro tempo, il contesto paralizzante degli eventi, si è fatto visibile", disse una volta Ball delle maschere di Janco; e della poesia di Huelsenbeck aveva questo da dire: "La testa di Gorgone di un terrore senza limiti ride della fantastica distruzione".

Esausto, Ball lasciò Zurigo appena dopo la sua performance e Tzara prese il suo posto come istigatore del Dadaismo zurighese. Tzara era l'"antitesi naturale di Ball", come ha notato Richter, tanto dandy nel suo atteggiamento di disgusto quanto Ball era disperato. Il suo modello di promotore d'avanguardia era Marinetti: Tzara non solo accentuò gli aspetti futuristi del Dadaismo, ma organizzò Dada come Marinetti aveva fatto con il Futurismo - con manifesti, una rivista, perfino una galleria. Nel suo contraddittorio sviluppo, il Dadaismo zurighese dunque diventò più un miscuglio caotico di altri stili che un movimento artistico con uno proprio. Nel terzo numero di *Dada* (1918) Tzara pubblicò il *Manifesto Dada*, che iscrisse il movimento nella mappa delle avanguardie europee; coinvolse anche Picabia da New York e insieme prepararono la campagna dadaista a Parigi dopo la guerra. Quando la guerra finì, infatti, finì anche il Dadaismo zurighese, dato che i rifugiati erano tornati liberi di spostarsi.

Una giustapposizione di dispositivi d'avanguardia

La figura chiave della seconda fase del Dadaismo zurighese fu Hans Arp. Attivo nell'avanguardia parigina prima di Dada, Arp

▲ adattò il collage cubista ai fini dadaisti facendolo diventare un medium meno di analisi semiotica e più di composizione casuale. ● Nel suo *Collage di quadrati composti secondo le leggi del caso* (1916-17) Arp ritagliò dei quadrati di dimensioni diverse da pezzi di carta commerciale di diversi colori, li lasciò cadere e poi li incollò dove si trovavano. Negli anni realizzò molti altri collage del genere, talvolta con carta ben ritagliata e composta, talaltra più rudemente strappata e spiegazzata. Probabilmente ispirato ■ anche da Duchamp, da suoi esperimenti simili sul caso come *Tre Rammendi tipo* (1913-14), Arp lavorò "contro l'ampollosità degli dei della pittura (gli espressionisti)", come affermò Ball, cioè

contro il senso di autorialità degli artisti espressivi. Arp guardò ai propri collage come "una negazione dell'egotismo umano"; ma essi sono ancora di più, realizzano infatti una brillante giustapposizione di dispositivi d'avanguardia appena inventati. Qui infatti sono in atto non solo il collage e il caso, ma anche il readymade (nella carta commerciale) e la griglia astratta, che molti dei primi collage evocano proprio per sfidarla. Come ha commentato il critico T. J. Demos: "la griglia indica la logica della razionalità scientifica, l'uso del caso rappresenta il suo totale rifiuto. Sicuramente Arp invocò la prima solo per attaccarla con il secondo".

Per Arp questi dispositivi servirono a spostare la "volontà" dell'artista a una condizione di "anonimato", una questione che indagò anche nei primi esperimenti con il disegno automatico ▲ (intorno al 1916), pratica poi elaborata dai surrealisti - a cui perciò Arp finisce con l'essere associato - per accedere all'inconscio. Produsse anche molti straordinari rilievi, soprattutto in legno dipinto: sono composizioni astratte che suggeriscono spesso forme biomorfe di corpi (umani e animali) e altre forme naturali [3]. Queste opere testimoniano la tensione metamorfica del Dadaismo zurighese che qualifica la sua pulsione distruttiva (evidente anche nei film di Richter), ma la loro bellezza li può far sembrare al tempo stesso atipici; con titoli come *Torso*, *Forme di*



3 • Hans Arp, *Torso, ombelico*, 1915
Legno, 66 x 43,2 x 10,2 cm

▲ 1924, 1930b, 1931a, 1942b

1910-1919

▲ 1912

● 1918

■ 1910

Le riviste dadaiste

Il gruppo di artisti e poeti che gravitarono a Zurigo allo scoppio della Prima guerra mondiale fondò subito *Cabaret Voltaire* (1916), la rivista attraverso cui Dada seppe farsi conoscere in Europa e negli Stati Uniti. Se l'arte per la psicanalisi è sublimazione – un modo di elevarsi al di sopra degli istinti animali che formano la parte oscura della psiche – Dada vide se stessa come desublimante e ironizzò sulle ambizioni spirituali della poesia e della pittura. Nella sua breve storia del movimento, Richard Huelsenbeck scrisse: "Il *dichter* [poeta] tedesco è il tipico imbecille. [...] Non capisce che gigantesca ipocrisia il mondo ha fatto dello 'spirito'". Dal 1917 venne pubblicata, sempre a Zurigo, anche *Dada*, curata da Tristan Tzara. Seguì subito *Dadaco*, un'antologia con opere visive dadaiste, come i fotomontaggi di George Grosz. Che la stessa parola "dada" fosse una provocazione è annunciato da un articolo su *Dadaco* che comincia: "Che cos'è Dada? Un'arte? Una filosofia? Una politica? Una polizza antincendio? O una religione di stato? È davvero un'energia? O non è niente del tutto?".

Il movimento dadaista negli Stati Uniti sfociò presto nel *Ridgefield Gazoook* di Man Ray, pubblicato dal 1915, così come in *New York Dada*, il periodico prodotto da Marcel Duchamp. Il carattere internazionale delle riviste dadaiste è ulteriormente illustrato da *Merz* di Kurt Schwitters a Hannover e 391 di Francis Picabia pubblicato a Barcellona. In Francia *La Nouvelle Revue Française* riprende la pubblicazione nel 1919 (dopo essere stata soppressa durante la guerra) accusando la "nuova scuola" di non senso evidenziato dalla "ripetizione infinita di sillabe mistiche 'dada dada dada da'". Lo scrittore francese André Gide partecipò al dibattito con un articolo che annunciava: "Il giorno in cui la parola Dada fu trovata, non rimase nient'altro da fare. Tutto ciò che si scrisse successivamente mi parve un po' noioso. [...] Niente sembrava all'altezza di DADA. Queste due sillabe avevano raggiunto lo scopo dell'"inattività sonora", un assoluto non senso".

Così nel romanzo di Gide *I falsari* (1926), Strouvilhou immagina cosa possa essere una rivista dadaista quando dice: "Se io accetto di dirigere una rivista, sarò per far scoppiare degli otri, per svalutare tutti i bei sentimenti e questi assegni cambiari: le parole". Nel primo numero annuncia (con in mente il collage *L.H.O.O.Q.* di Duchamp) che ci sarà "una riproduzione della *Monna Lisa* con un paio di baffi stampati in faccia". È il collegamento di astrazione e non senso a venire associato, nel romanzo di Gide, allo svuotamento di significato del segno: "Se conduciamo bene il nostro affare", afferma Strouvilhou, "non vi do neppure due anni di tempo, perché un poeta di domani si creda disonorato se quello che vuole dire risulta intelligibile. Il senso, il significato, saranno considerati come antipoeici. Propongo di agire sotto il segno dell'illogismo".

uccello e simili, sono anche vagamente figurativi. Arp era più ardito nei "collage a quattro mani" che produsse con la moglie Sophie Taeuber. Taeuber insegnava design del tessuto a Zurigo quando incontrò Arp nel 1915 e quasi subito cominciarono a collaborare in quadri, collage e tessuti – "probabilmente i primi esempi di 'arte concreta'", affermerà più tardi Arp, insieme "pura e indipendente" ed "elementare e spontanea". Arp e Taeuber collaborarono anche con altre tecniche che li aiutarono a liberarsi delle strutture tradizionali di autorialità e composizione (Arp avrebbe presto collaborato anche con Max Ernst a Colonia): realizzati appena prima delle astrazioni modulari di Mondrian, i collage a quattro mani eliminano gli elementi autografi altrettanto radicalmente.

Un sublime in miniatura

La genialità del nome Dada sta tutta nella forza con cui diffuse uno sprezzante non senso, il cui effetto di confusione i dadaisti zurighesi usarono strategicamente per rappresentare l'opera di artisti molto diversi: non solo futuristi come Marinetti ed espressionisti come Vasilij Kandinskij, ma anche il pittore svizzero tedesco Paul Klee, la cui arte venne esposta alla galleria Dada nel 1917.

Dal canto suo, Marinetti decantava la guerra: la sua raccolta del 1914 *Zang Tumb Tuom* esaltava la campagna in Libia e nel 1915, al fronte sul Lago di Garda, si lanciò alla cattura delle dinamiche di quel grande campo di battaglia, sicuro che il medium pittografico fosse adeguato allo scopo. Marinetti non solo riteneva la guerra rappresentabile, ma creava anche di estetizzarla. "Noi futuristi", è noto che abbia dichiarato, "ci ribelliamo contro la definizione antiestetica della guerra. [...] La guerra è bella perché inizia il sogno della metallizzazione del corpo umano. La guerra è bella perché arricchisce i prati fioriti delle orchidee infuocate delle mitragliatrici. La guerra è bella perché combina gli spari, le cannonate, i profumi e l'odore di putrefazione in una sinfonia".

Klee rappresenta una posizione agli antipodi di quella di Marinetti. Mobilitato nell'esercito tedesco nel 1918, continuò a dipingere durante i giorni di guerra, nell'angosciante immobilità del combattimento in trincea esasperata dai bombardamenti aerei e dal sistematico gassaggio. Nelle prime settimane la guerra si era presa la vita di Auguste Macke, il collaboratore più vicino a Klee nel Cavaliere azzurro, e due anni dopo fu il turno dell'altro collega espressionista Franz Marc, ucciso vicino a Verdun. Durante il suo importante viaggio a Tunisi con Macke all'inizio del 1914 Klee si era immerso nella sensuale immediatezza della luce e del colore esotico, esprimendo le sue impressioni di questo mondo in una griglia vibrante modellata in parte sulle *Finestre* di Delaunay; ora era nauseato dal pensiero stesso della realtà. "Il mio cuore è colpito a morte; come se alle cose di quaggiù mi legassero soltanto ricordi", scrisse nel 1915. "Quanto più è spaventoso questo mondo, come oggi, tanto più astratta è l'arte".

È questa tensione verso l'astrazione che fa da motore a un'opera come *Una volta emerso dal grigio della notte...* [4]. Nei suoi

▲ 1902, 1907

● 1917a

■ 1900, 1909, 1913, 1920, 1925c

◆ 1910, 1913

quadri tunisini Klee aveva usato macchie rosa e ocra giustapposte per evocare le forme della Casba o le geometrie dei muri colpiti dal sole. Qui rifiutò di usare qualsiasi somiglianza visiva per evocare un'esperienza del mondo reale. Se la griglia colorata resta, è stata però sgombrata dall'ariosità e dall'espansione spaziale che formalmente possedeva. I rigidi margini delle lettere contengono le zone di colore, appiattendole e stringendole come riquadri di vetrate e come se la scrittura ne fosse la guida. Le piccole dimensioni dell'opera e la fascia grigia che separa il registro alto da quello basso evocano una miniatura in cui è scritta una poesia. Benché con fatica, si è comunque spinti a leggere: "Una volta emerso dal grigio della notte / strenua e sontuosa / e spesso con fuoco / la sera piena di dio emerse e si inarcò". E dopo la fascia grigia continua: "Ora verso l'etere, bagnando nel blu / svanendo sui ghiacciai / verso la saggezza delle stelle".

La spinta dell'arte modernista all'astrazione non testimonia il suo ritiro dal reale quanto il ritiro del reale da essa, cioè dalla capacità dell'arte di rappresentare una realtà trasformata dalla tecnologia e dalla guerra. Il passaggio di Klee al segno scritto in *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...* suggerisce la verità di questa posizione. Quello che egli definisce "il freddo romanticismo dell'astrazione" sintetizza la sua convinzione della necessità di rappresentare l'ir-rappresentabile – che i pensatori illuministi e gli artisti romantici chiamavano "Sublime". Il termine venne usato per descrivere una combinazione di ansia opprimente e di esaltato senso di liberazione, uniti nel rimando a un'immensità che va al di là della comprensione umana. Sotto questo aspetto il Sublime rientrò nei primi anni del XX secolo attraverso due nuove forme di terribile ir-rappresentabile: i milioni di morti risultato della guerra moderna e le implacabili pulsioni dell'inconscio.

I quadri con testo di Klee espressero la prima di queste condizioni in una sorta di sublime in miniatura. Diversamente dal poeta espressionista tedesco Christian Morgenstern (1871-1914), che aveva sospeso i segni linguistici tra immagini verbali e visive, Klee rifiutò questo tipo di opzione calligrafica, in cui la descrizione visiva è intrecciata alla nominazione verbale (come nella formalizzazione di Apollinaire). Nella *Serenata dei pesci* di Morgenstern, le linee di quelle che sembrano indicazioni di metrica – piccole curve giambiche delle sillabe atone – sono sparse in una forma ovale, trasformando così i tratti scritti della poesia nella forma visiva di un pesce con le sue scaglie o, alternativamente, nella superficie ondulata di uno specchio d'acqua. Nonostante l'ammirazione per Morgenstern, Klee respinse l'eccesso di rappresentazione del calligramma, la sua volontà di lanciare una doppia rete sulla realtà. Usò invece un'ambigua dichiarazione di emersione dal caos alla chiarezza per evocare l'idea di immensità; nello stesso tempo la dichiarazione insiste sull'impossibilità di rappresentare direttamente i propri terribili contenuti.

Klee stesso ha stigmatizzato questa ambiguità programmatica in una nota lapidaria che diventò il suo credo: "L'arte non rappresenta il visibile, rende visibile". Questo approccio concettuale non si limitò a "cose astratte come i numeri e le lettere", che caratteriz-

zano altre opere come *Villa R* (1919) e *La struttura vocale di Rosa Silber* (1922); si estese anche alla sua convinzione che il movimento di una linea nell'atto della sua esecuzione può essere trasmesso all'osservatore, per cui l'immagine si dispiega più nel tempo che nello spazio. Questa narrativizzazione della sua opera, catturata visivamente in quella che Klee ha chiamato una "linea che fa una passeggiata" e verbalmente nei suoi suggestivi titoli (spesso scritti sotto le opere), ha permesso a molti suoi ammiratori di proiettare le proprie interpretazioni. Uno di questi fu ▲ Waller Benjamin, che aveva acquistato *Angelus Novus* [5] in una delle prime esposizioni dell'artista. Nelle sue *Tesi di filosofia della storia* (1940), l'ultimo testo completato prima di morire, Benjamin usa il quadro di Klee come spunto per una parabola sugli effetti distruttivi della tecnologia capitalista decantata come "progresso", una parabola che è peraltro in sintonia con *Einst dem Grau der Nacht enttaucht...*:

C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi si trova un angelo che sembra in atto di allontanarsi da qualcosa su cui fissa lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali distese. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Dove ci appare una catena di eventi, egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infranto. Ma una tempesta spira dal paradiso, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nel futuro, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui al cielo. Questa tempesta è ciò che chiamiamo progresso.

ULTERIORI LETTURE:

Jean Arp, *Arp on Arp. Essays, Memoires*, trad. ingl. Viking Press, New York 1972

Hugo Ball, *Fight Out of Time: A Dada Diary (1927)*, trad. ingl. Viking Press, New York 1972

Leah Dickerman (a cura di), *Dada*, numero speciale di *October*, n. 105, estate 2003

Richard Huelsenbeck, *Memoirs of a Dada Drummer*, trad. ingl. Viking Press, New York 1974

Robert Motherwell (a cura di), *The Dada Painters and Poets (1915)*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1959

Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, Thames & Hudson, London 1978

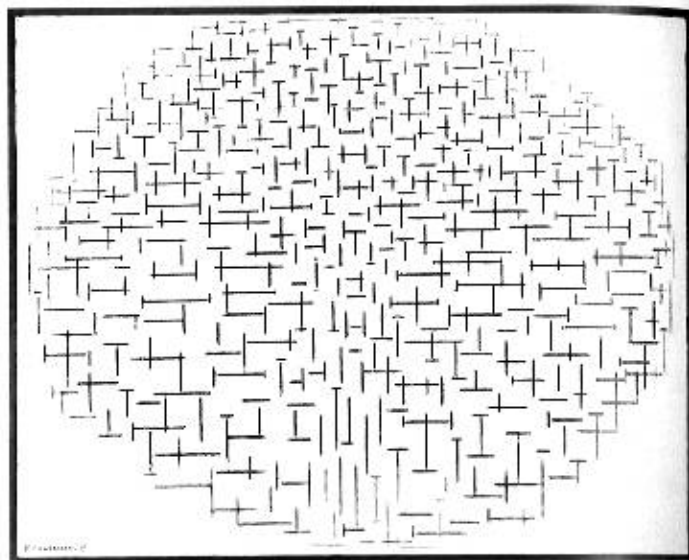
Leah Dickerman (a cura di), *Dada*, National Gallery of Art, Washington 2005

Ruth Homus, *Dada's Women*, Yale University Press, New Haven-London 2009

Dopo due anni di intensa ricerca, Piet Mondrian apre una propria via all'astrattismo e inventa il Neoplasticismo.

Quando, nel luglio 1914, Mondrian tornò in Olanda per una visita alla famiglia, il suo soggiorno fu sorpreso dallo scoppio della Prima guerra mondiale, che lo tenne lontano da Parigi per cinque lunghi anni. Se era andato nella capitale francese all'inizio del 1912 con uno scopo in mente, era quello di approfondire il Cubismo. Ignaro del recente cambio di rotta dovuto all'innovativo uso cubista del collage, con le sue conseguenze per lo status del segno mimetico, Mondrian spostò indietro l'orologio all'estate del 1910. In quel particolare momento della storia del Cubismo, sia Picasso che Braque, che si erano trovati al limite di una pittura completamente astratta, avevano fatto marcia indietro. Prima reintrodussero frammenti di referenzialità nei loro quadri (come la cravatta e i baffi nel *Ritratto di Daniel-Henry Kahnweiler*), aggiunsero poi parole, sparse sul piano pittorico, che puntavano a rendere tutto il resto tridimensionale a paragone con esse, assicurando così che il carattere mimetico dell'immagine fosse almeno accennato.

Leggendo questo Cubismo analitico con le lenti del Simbolismo di fine secolo misto alla Teosofia (una dottrina occultista e sincretista che combinava varie religioni e filosofie orientali e occidentali, molto popolare in Europa al cambio di secolo), Mondrian diventò presto cosciente che proprio ciò che Picasso e Braque temevano di più (l'astrazione e la bidimensionalità) era precisamente ciò che egli cercava, perché si accordava alla categoria di "universale", centrale nel suo sistema di convinzioni. Adottando un punto di vista frontale, Mondrian trovò un modo di tradurre i suoi soggetti favoriti (prima alberi poi architetture – in particolare, nel 1914, muri spogli di edifici in attesa di demolizione) in una più rigorosa versione ortogonale della griglia cubista. Attraverso questi strumenti, quella che chiamava la *particolarità* di un'immagine è vinta e l'illusione spaziale sostituita dalla "verità", dall'opposizione di verticale e orizzontale che è l'essenza "immutabile" di tutto. Il metodo è infallibile, pensava Mondrian in quel periodo: tutto può essere ridotto a un denominatore comune; ogni figura può essere digitalizzata in uno schema di unità orizzontali e verticali e così disseminata sulla superficie; e ogni gerarchia (e ogni centralità) può essere abolita. La funzione dell'immagine ora diventa quella di rivelare la struttura del mondo, intesa come riserva di opposizioni binarie; inoltre, e ancora più importante, quella di mostrare come



1 • Piet Mondrian, *Composizione n. 10 in bianco e nero*, 1915
Olio su tela, 95 x 106 cm

queste opposizioni possano neutralizzarsi a vicenda in un equilibrio senza tempo.

Fu a questo punto, nel 1914, che Mondrian tornò in Olanda, dove, al contrario della sua situazione isolata in Francia, trovò un notevole seguito. Già all'inizio, nel 1908, quando aveva voltato le spalle al naturalismo olandese e abbracciato il modernismo, si era subito messo alla testa dell'avanguardia locale. Riunendosi ai vecchi amici teosofi nella sua solita sede estiva – la colonia di artisti di Domburg – cercò di applicare la sua tecnica digitale ai soggetti che prima di partire per Parigi aveva dipinto in vari stili postimpressionisti – la chiesetta gotica, il mare, i moli. Risultano solo due quadri di questo gruppo di studi (uno del 1915, *Composizione n. 10 in bianco e nero* [1], più noto come *Molo e oceano*; l'altro, *Composizione 1916*), ma insieme segnano un cambiamento.

Uno dei fattori più importanti in questo spostamento fu l'avvicinamento di Mondrian alla filosofia di Hegel, che lo aiutò a rompere con l'intrinseco carattere statico della digitalizzazione e con l'idea neoplatonica di verità essenziali nascoste sotto un mondo di illusioni. Se infatti la teoria dialettica di Hegel è fondata sulle opposizioni, non cerca però la loro neutralizzazione. È al

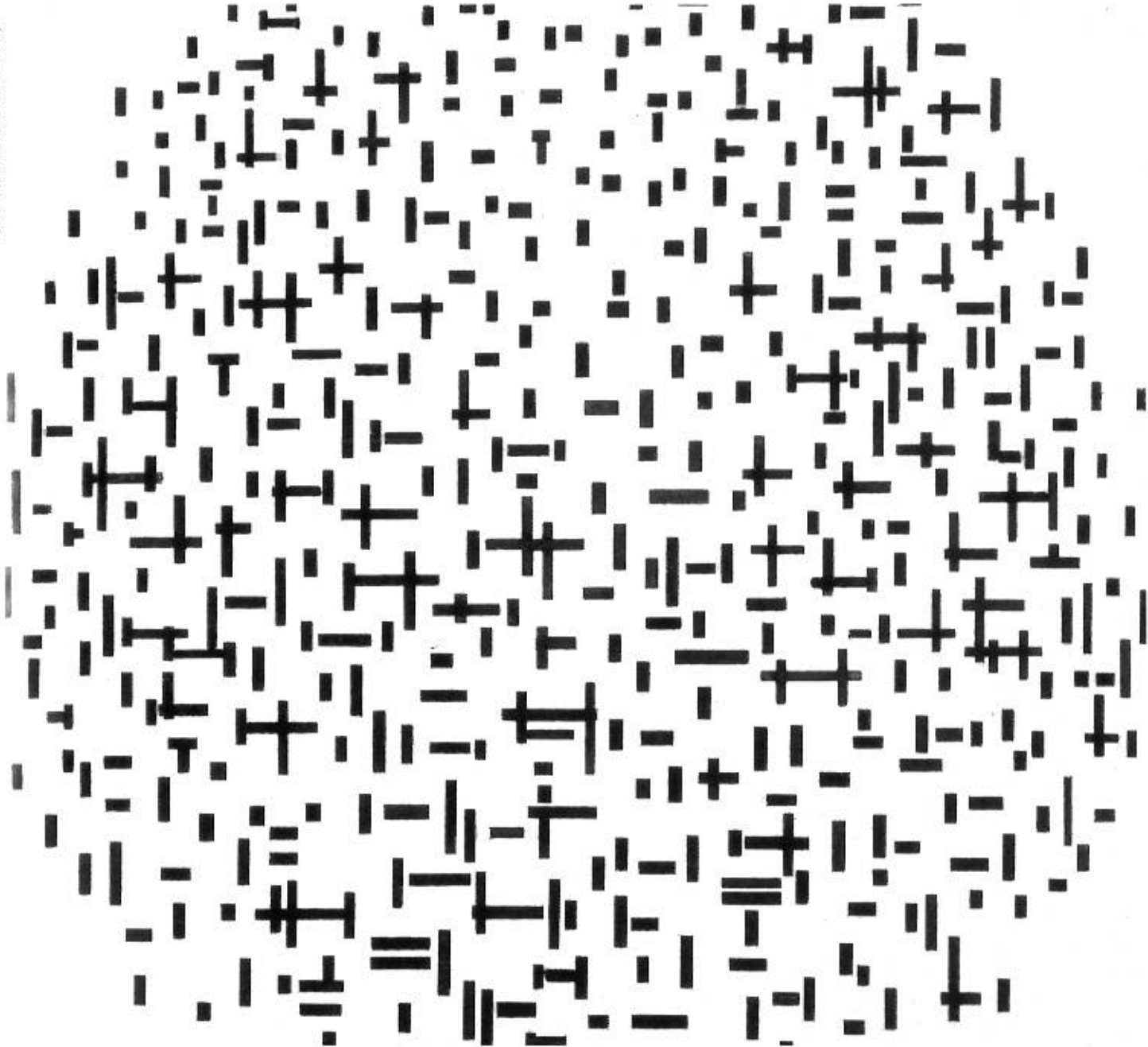
▲ 1912 ● 1917 ■ 1915

attismo



© 2011 Mondadori Editore. Tutti i diritti sono riservati. *Internazionale* Pagina

© 2011 Mondadori Editore. Tutti i diritti sono riservati. *Internazionale* Pagina



1910-1919

un equili-

Olanda,

provò un

la sua gestazione e dissoluzione simultanee – cosa perfettamente colta da Theo van Doesburg (1883-1931) quando scrisse di quest'opera in una recensione che la sua "metodica costruzione prende corpo 'divenendo' più che 'essendo'". Benché quasi subito dopo averla completata Mondrian giudicasse severamente *Composizione 1916* per l'eccessiva enfasi su un'unica direzione (la verticale), tutti i riferimenti alla facciata della chiesa erano stati soppressi: non è più lo spettacolo del mondo ad essere transcodificato, ma sono gli elementi dell'arte pittorica stessa a venire digitalizzati: linea, colore, superficie, ognuno ridotto alla sua cifra di base. Sebbene Mondrian non abbia mai rinunciato alla sua originaria posizione spiritualista, la sua arte ora diventò, e rimase, una delle esplorazioni più elaborate della materialità della pittura, un'analisi dei suoi significanti. Questo salto dialettico dall'idealismo estremo all'estremo materialismo è un carattere comune nell'evoluzione di molti pionieri dell'astrattismo.

Il principio di riduzione di Mondrian è quello della massima tensione: una linea retta non è nient'altro che una "curva tesa". La stessa tesi vale per le superfici (la più piatta è la più tesa) e sarà presto applicata al colore. Che Mondrian abbia aspettato più di quattro anni (fino al 1920) prima di adottare la triade dei colori primari (rosso, giallo e blu, usati insieme a nero, grigio e bianco) non toglie niente al fatto che sapesse già in quel momento che era un'inevitabile conseguenza della sua logica. Prima doveva purificarsi completamente dell'idea, derivata da Goethe, del colore come materia che sporca la purezza (leggi: spiritualità) della luce – era l'ultimo resto di rappresentazione, forse perché il suo carattere mimetico, rivestito di simbolismo, era più duro da svelare. Ma questo ritardo non impedì a Mondrian, quando cominciò a lavorare alla *Composizione di linee* [2] nel 1916, di immergersi nella pura astrazione.

Una volta liberata da qualsiasi obbligo referenziale, l'opera di Mondrian evolse a piena velocità. *Composizione di linee*, finita all'inizio del 1917, radicalizza il dinamismo delle due opere precedenti, accentuando la tensione tra una casualità originaria e un ordine non gerarchico voluto. Ma con essa Mondrian comprese che una componente importante del linguaggio pittorico rimaneva ancora passiva nella sua opera. Perché, sebbene la figura stessa, totalmente dispersa dalla griglia e assorbita in essa, è ora così del tutto atomizzata che è costretta a rimanere virtuale – ogni gruppo di unità lineari è in competizione per catturare l'attenzione –, lo sfondo bianco sotto queste linee nere o grigio scuro non è ancora completamente "teso". È otticamente attivato dai rapporti geometrici che virtualmente collegano i singoli elementi del quadro, ma in sé rimane uno spazio vuoto che attende di essere riempito da una figura – e questo, comprese ora Mondrian, finirà solo se lo sfondo cesserà di esistere in quanto sfondo. Come dire che l'opposizione tra figura e sfondo – condizione stessa della rappresentazione – deve essere abolita se si vuole completare un programma estetico di astrazione pura. Fu a trovare i mezzi per realizzare questo che Mondrian si dedicò negli anni tra il 1917 e il 1920.

In una serie di tele immediatamente posteriori a *Composizione di linee* Mondrian eliminò qualsiasi sovrapposizione di piani. Nel primo di questi dipinti, l'estensione laterale è concepita come antidoto all'illusione atmosferica, ma presto Mondrian comprese che i piani di colore fluttuanti, che appaiono come se scivolassero lateralmente fuori dal quadro, presuppongono ancora la neutralità dello sfondo. Allineando gradualmente i rettangoli colorati e, ancora più importante, finendo la serie dividendo anche gli spazi interstiziali in rettangoli di vari toni di bianco, eliminò dunque la nozione stessa di interstizio passivo.

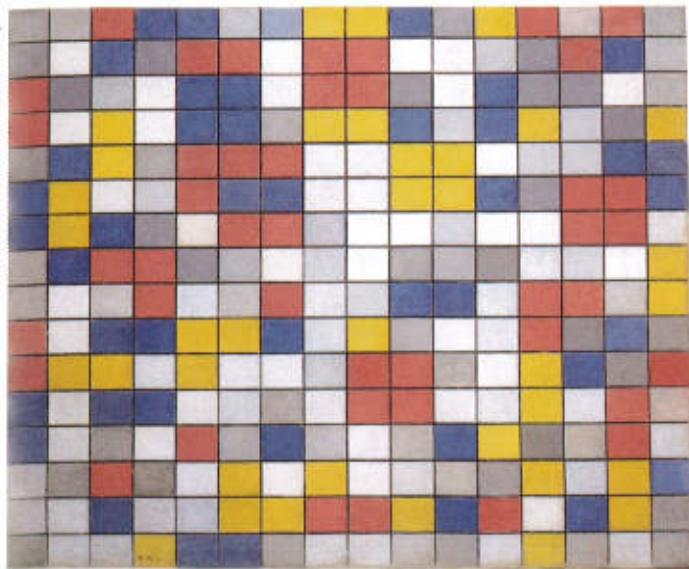
Il passo finale in questa rapida marcia verso l'abolizione dello sfondo in quanto tale fu la griglia modulare, che Mondrian indagò in nove tele tra il 1918 e il 1919. Usando le proporzioni della tela come base della sua divisione in unità regolari, Mondrian venne a patti con una struttura deduttiva che annulla, teoricamente, qualsiasi proiezione di un'immagine a priori sulla superficie. Non c'è differenza tra sfondo e non sfondo (o, in altre parole, lo sfondo è la figura, il campo è l'immagine). L'intera superficie della tela è diventata una griglia, ma questa griglia non è più un'impalcatura cubista costruita in uno spazio vuoto, poiché ogni zona della tela è ora trasformata in un'unità rettangolare commensurabile.

Questo non significa comunque che ogni unità ha uguale peso: in tutta questa serie di tele modulari, che comprende i suoi primi quattro quadri cosiddetti "a diamante", Mondrian non abbandonò mai l'opposizione tra unità marcate (da uno spesso "contorno" o dal colore) e unità non marcate. Questo potrebbe sorprendere se non fosse per l'hegelismo di Mondrian: ci deve essere una tensione dinamica al centro di ogni opera, cosa che una griglia uniforme automaticamente non permette. (È proprio perché la continuità uniforme di una griglia regolare annulla il pathos di una tensione che un pittore come Ad Reinhardt, e molti minimalisti dopo di lui, prediligevano questa forma.) Così nelle opere meno compositive di Mondrian, le cosiddette *Composizione a scacchiera con colori scuri* e *Composizione a scacchiera con colori chiari* [3], c'è un chiaro senso di lotta tra i dati "oggettivi" del modulo operativo e il gioco "soggettivo" della distribuzione dei colori. Perché si manifesti l'"universale", deve ancora essere contenuto un senso di "particolarità" – almeno per ora.

Questi due quadri sono gli ultimi del genere. Appena finiti, nella primavera del 1919, Mondrian tornò a Parigi convinto di avere scoperto con le sue griglie modulari la risposta definitiva alla maggior parte dei problemi pittorici affrontati dai continuatori del Cubismo. Ma l'atmosfera nella capitale francese era cambiata, come esemplificato dalla mostra di opere neoclassiche di Picasso. Questo sicuramente aiutò Mondrian a comprendere che l'assoluta "eliminazione del particolare" era un sogno utopico e dunque che la soluzione della griglia modulare, per la sua stessa radicalità, era, se non una falsa pista, comunque troppo avanti per il tempo – qualcosa per il futuro forse, quando le condizioni di percezione sarebbero cambiate, ma qualcosa che nessuno sapeva sfruttare nella situazione presente. Inoltre Mondrian cominciò a capire che le griglie modulari non si accordavano con le sue teorie e convin-

▲ 1914, 1920, 1925 ● 1912

▲ 1917 ● 1919



3 • Piet Mondrian, *Composizione con griglia 9: Scacchiera con colori chiari*, 1919
Olio su tela, 86 x 106 cm

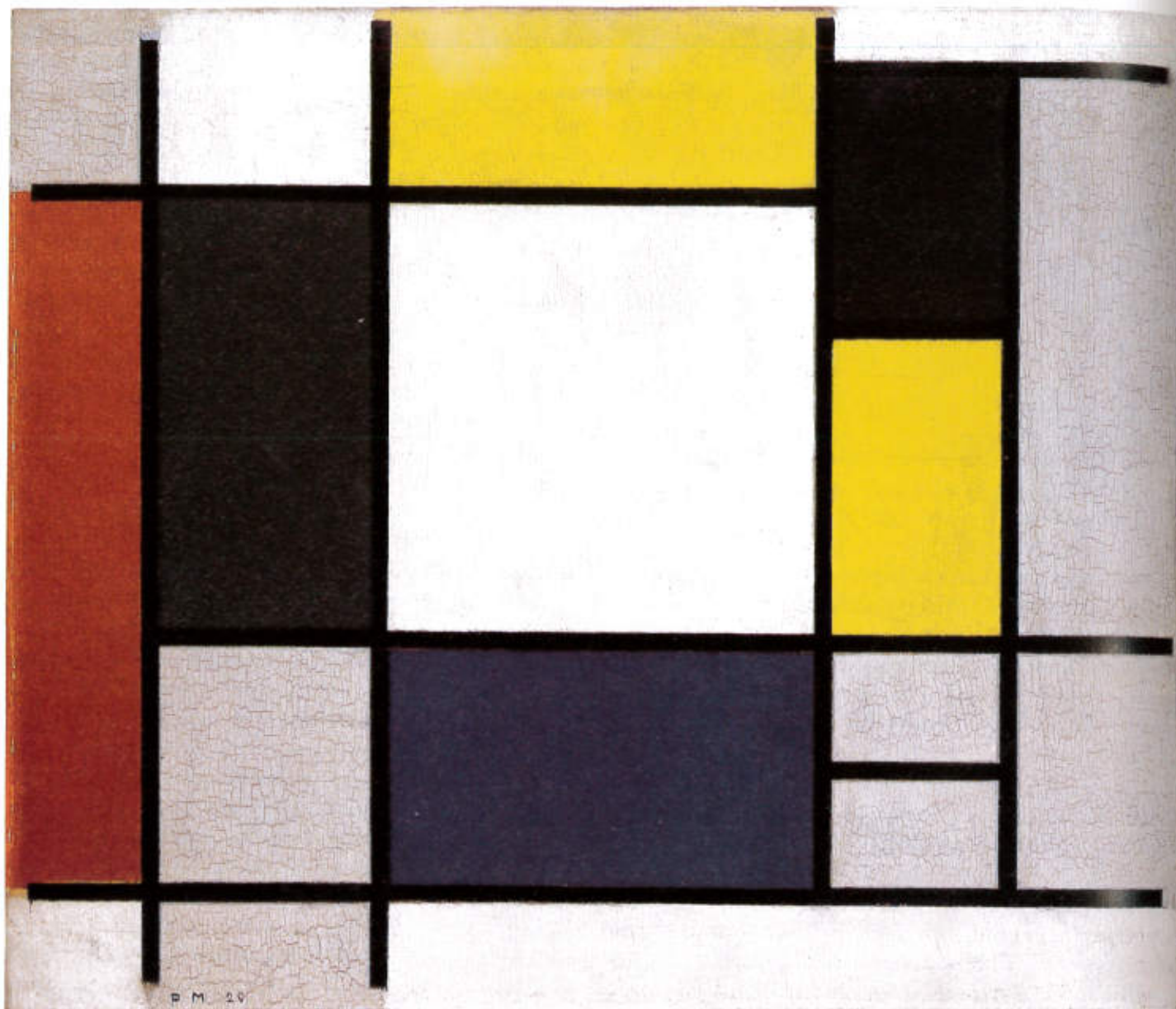
zioni perché basate sulla ripetizione (per Mondrian non c'era differenza tra il ritmo ripetitivo di una macchina e quello delle stagioni), e poiché il reticolo (la divisione in una rete di quadrati) genera effetti ottici illusionistici (tutte le illusioni sono fatti di natura), senti che contraddicevano doppiamente la sua denuncia teorica del "naturale".

L'invenzione del Neoplasticismo

Dalla fine del 1920 lo stile maturo di Mondrian, che chiamò "Neoplasticismo", era pronto. La sua invenzione era il risultato di un intenso periodo di lavoro durante il quale estirpò gradualmente la modularità. Il compito difficile che ora si poneva era di reintrodurre la composizione senza restaurare l'opposizione gerarchica di figura e sfondo. La strada che scelse veniva dalla stessa logica che aveva dato vita alle griglie regolari, ma ora all'inverso. Il nuovo equilibrio non si sarebbe basato sulla promessa di un livellamento

drato) posta sull'asse di simmetria, deve prevalere nell'attenzione. D'ora in poi ogni quadro neoplastico sarà un modello microcosmico, un oggetto pratico-teorico in cui i poteri distruttivi del pensiero dialettico sono ogni volta messi alla prova di nuovo. *Ogni volta di nuovo* va qui sottolineato, perché, diversamente dalla maggior parte dei pittori nella tradizione dell'arte astratta, Mondrian non ha mai lavorato secondo una formula – non c'è mai niente di predeterminato nelle sue composizioni, ciascuna concepita, in maniera dialettica, come un passo in avanti rispetto alla precedente, e orientata verso lo stesso fine: creare al proprio interno un nuovo genere di equilibrio, un equilibrio in tensione, in cui ogni elemento è dotato di massima energia, e che egli esponeva in termini molto simili a quelli usati nel dopoguerra dagli strateghi militari in difesa della teoria della deterrenza (Mutual Assured Destruction).

Gli anni immediatamente seguenti l'avvento del Neoplasticismo saranno i più produttivi di Mondrian (un quinto della produzione è stato dipinto tra la fine del 1920 e la metà del 1923). Non lavorò esattamente in serie, ma ritornò continuamente a tre tipi di composizione che modificava e trasformava, il minimo cambiamento in un'area necessitando una completa riformulazione dell'intero quadro. Questo fatto è reso più evidente dal drastico assottigliamento del vocabolario pittorico di Mondrian, ora limitato a superfici di colori primari e elementi di "non colori" (linee nere, superfici bianche e, più raramente, grigie). I tre tipi compositivi, molto diversi l'uno dall'altro, erano basati sull'idea che un elemento che sembrava dominare il quadro doveva essere messo in discussione dalle azioni combinate di tutti gli altri elementi (quelli dominanti potevano essere un grande quadrato o quasi quadrato nell'area centrale, come nel primo quadro neoplastico appena ricordato; o due linee che sezionano il quadro, anch'esse vicine all'area centrale; o una grande superficie "aperta", colorata o no, in uno degli angoli, delimitata solo su due lati). Proprio perché la radicale limitazione del vocabolario pittorico era una diretta conseguenza del suo principio di "equilibrio dinamico" (un concetto che formulerà solo negli anni trenta), il numero di elementi presenti in una singola opera poteva anche essere ridotto al fine di



4 - Piet Mondrian, *Composizione in giallo, rosso, nero, blu e grigio*, 1920
Olio su tela, 51,5 x 61 cm

quella dello spessore delle sbarre nere, è ciò che annulla subliminalmente la risoluzione potenzialmente statica della simmetria e introduce movimento nel dipinto. Nessuno dei colleghi di Mondrian ha osato andare così vicino alla simmetria – in sé un tabù assoluto nella sua arte – perché nessuno sarebbe stato così sicuro di poter essere contemporaneamente, o meglio dialetticamente, tentato e messo in discussione.

"Un surrogato dell'intero"

Molti hanno scritto sui cosiddetti quadri "a losanga" di Mondrian (in tutto sedici sparsi sull'intero arco della sua carriera di pittore astratto, dal 1918 al 1944; egli stesso li chiamò *tableaux losangiques*, goffo neologismo francese creato da lui, mentre furono spesso chia-

mati "a diamante" dagli storici dell'arte, benché nessuno dei due termini sia appropriato, poiché di fatto sono delle tele quadrate posizionate su un vertice). Il punto più discusso nella letteratura è la loro natura paradossale rispetto all'opposizione tra estensione e limite. Benché Mondrian abbia sottolineato a più riprese che le sue tele erano dipinti autonomi, indipendenti dall'ambiente architettonico che di volta in volta li ospita, ciascuno completo in sé come un microcosmo, a prima vista in queste opere *losangiques* egli sembrava sostenere un'estensione virtuale della composizione nello spazio circostante – o, più precisamente, comportare che fossero frammenti di un intero, schegge di un'invisibile griglia diagonale onnicomprensiva che essi ci rivelerebbero. Questa idea, notoriamente sviluppata dal pittore Max Bill negli anni Cinquanta e più tardi dallo storico dell'arte Meyer Schapiro,

Nell'ottobre 1917 la rivista *De Stijl* viene pubblicata da Theo van Doesburg nella cittadina olandese di Leida. Appare con scadenza mensile fino al 1922, poi senza regolarità. L'ultimo numero esce nel 1932 come omaggio postumo a van Doesburg, appena dopo la sua morte in un sanatorio svizzero.

Ci sono tre modi per definire *De Stijl* e tutti e tre vennero usati da Theo van Doesburg in un articolo retrospettivo del 1927 sul movimento: 1) come una rivista, 2) come un gruppo di artisti riuniti intorno alla rivista e 3) come un'idea condivisa dai membri di questo gruppo. La prima definizione è la più conveniente, perché è dedotta da un corpus ben definito. È innegabile che la rivista sia l'incarnazione più importante del movimento: la sua reputazione come primo periodico mai dedicato all'astrattismo in arte è ben meritata. Inoltre era il più importante legame tra i membri del gruppo, che erano geograficamente dispersi e, in alcuni casi, non si sono mai incontrati tra loro. Infine lo stesso eclettismo della rivista, la sua apertura a tutti gli aspetti dell'avanguardia europea, può indurre a dubitare che *De Stijl* avesse una qualche identità specifica come movimento. Secondo questa definizione, tutto ciò che appare in *De Stijl* è "De Stijl". Ma raggruppare i dadaisti ▲ Hugo Ball, Hans Arp e Hans Richter, il futurista italiano Gino Severini, il costruttivista russo El Lisickij e lo scultore Constantin Brancusi tra i "principali collaboratori" di *De Stijl*, come fa van Doesburg nel 1927, senza parlare dell'inclusione di Aldo Camini e I. K. Bonset (cioè van Doesburg stesso in veste futurista e dadaista), significa mancare ciò che costituiva la forza e l'unità del gruppo.

Infatti è la seconda definizione – *De Stijl* come gruppo – ad essere la più comunemente accettata. Essa stabilisce una semplice gerarchia, basata sulla precedenza storica, tra una manciata di padri fondatori olandesi e un eteroclita distacco di nuove reclute cosmopolite che si unirono in tempi diversi a riempire i vuoti lasciati dai membri defezionati. In termini generali i padri fondatori sono quelli che hanno firmato il *Primo Manifesto* di *De Stijl*, pubblicato nel novembre del 1918: i pittori Piet Mondrian e Vilmos Huszar, ungherese, gli architetti Jan Wils e Robert van't Hoff, lo scultore belga Georges Vantongerloo, il poeta Antony Kok e naturalmente van Doesburg, *l'homme-orchestre*, l'unico vero legame tra i membri del gruppo e la molla principale del movimento. A questi nomi si devono aggiungere quelli del pittore Bart van der Leek (che aveva già lasciato *De Stijl* prima della pubblicazione del manifesto) e degli architetti Gerrit Rietveld e J. J. P. Oud (il primo non si è mai unito al gruppo benché avesse prodotto una versione non colorata della *Sedia rosso e blu*, che nella sua forma dipinta sarebbe diventata il marchio del movimento; il secondo

non firmò mai nessun testo collettivo). Da parte loro, le nuove reclute, con l'eccezione dell'architetto Cornelius van Eesteren, perseguirono carriere indipendenti da *De Stijl* e vennero solo brevemente associati al movimento quando si stava già avvicinando alla fine del suo corso. Per esempio il musicista americano George Antheil; i creatori di rilievi César Domela e Friedrich Vordemberge-Gildewart; l'architetto e scultore Frederick Kiesler; e l'industrial designer Werner Gräff. Ma, nonostante la sua utilità, questa seconda definizione finisce con l'essere solo lievemente più precisa della prima, basata com'è su quello che sembra un puro criterio circostanziale di inclusione. Non può spiegare, per esempio, la defezione di van der Leek dal movimento nel suo primo anno, o quella di Wils e di van't Hoff nel secondo, di Oud nel quarto, di Huszar e Vantongerloo nel quinto e infine di Mondrian nel 1925.

Rimane dunque la terza definizione, *De Stijl* come idea: "è dall'idea di *De Stijl* che gradualmente si è sviluppato il movimento *De Stijl*", ha scritto van Doesburg nel suo articolo retrospettivo. Benché questa definizione sembri la più vaga delle tre, finisce, per la sua natura concettuale (opposta al carattere empirico delle altre due), con l'essere la più restrittiva. Quanto segue è una breve presentazione di tale "idea".

Il principio di *De Stijl*

De Stijl fu un movimento tipicamente modernista, la cui teoria era basata su due pilastri ideologici del modernismo: lo storicismo e l'essentialismo. Lo storicismo perché concepiva la sua produzione come culmine logico dell'arte del passato e perché profetizzava in termini quasi hegeliani l'inevitabile dissoluzione dell'arte in una sfera onnicomprensiva (la "vita" o l'"ambiente"). Essentialismo perché il motore di questo lento processo storico era una *ricerca ontologica*: ogni arte doveva "realizzare" la propria "natura" purificandosi di tutto ciò che non era specifico, rivelando i suoi materiali e codici e lavorando così in direzione di un "linguaggio plastico universale". Niente di tutto questo era particolarmente originale, benché la sua formulazione da parte di *De Stijl* si fosse sviluppata abbastanza presto. La specificità di *De Stijl* sta altrove, cioè nell'idea che un *unico principio generativo* possa essere applicato a tutte le arti senza compromettere la loro integrità,

▲ 1902, 1916a, 1920, 1921, 1926, 1927b

● 1917a, 1917c



1 • Bert van der Leck, *Composizione 1916, n. 4 (Trittico della miniera)*, 1916
Olio su tela, 110 x 220 cm

e inoltre che è soltanto sulle basi di tale principio che l'autonomia di ogni arte può venire assicurata.

Sebbene mai esplicitamente formulato da nessuno dei membri del movimento, il principio comportava due operazioni che possiamo chiamare *elementarizzazione* e *integrazione*. L'elementarizzazione è la scomposizione di ogni pratica in componenti discrete e la loro riduzione a pochi elementi irriducibili. L'integrazione è l'articolazione esaustiva di questi elementi in un insieme non gerarchico sintatticamente indivisibile. La seconda operazione riposa su un principio strutturale (come i fenomeni di linguaggio verbale, gli elementi visuali acquistano significato solo attraverso le loro differenze da un altro). Questo principio è totalizzante: nessun elemento è più importante di un altro e nessuno sfugge all'integrazione. La modalità dell'articolazione derivante da questo principio non è additiva (come per esempio nel Minimalismo) ma esponenziale (da qui il rifiuto della ripetizione da parte di De Stijl). Un esempio perfetto di elementarizzazione-cum-integrazione è fornito dal logo di De Stijl stesso: come ha notato Michael White, le lettere erano "composte da blocchi separati ed evitavano qualsiasi previa associazione tipografica".

Tale principio generale spostò rapidamente la domanda ontologica - "Qual è l'essenza della pittura/architettura?" - spingendo gli artisti a considerare la questione della delimitazione, di ciò che distingue un'opera d'arte dal suo contesto. Come risultato, tutti i pittori di De Stijl si interessarono alla cornice e al formato del politico: per esempio *Composizione 1916, n. 4* di van der Leck (noto come *Trittico della miniera*) [1]. La logica di questo spostamento comporta qualcosa del genere: in quanto elemento costitutivo di ogni forma di pratica artistica, il limite (cornice, bordo, margine,

base) deve essere sia *elementarizzato* sia *integrato*; ma la sua integrazione rimarrà incompleta finché interno ed esterno (che il limite articola) non abbiano un denominatore comune, cioè finché anche l'esterno non sia stato assoggettato allo stesso trattamento. Così l'utopia ambientale di De Stijl, per quanto ingenua possa sembrare oggi, non era un mero sogno ideologico, ma un corollario del principio generale del movimento.

Un sistema di opposizioni

De Stijl fu inizialmente una congrega di pittori, a cui gli architetti si unirono più tardi, e furono i pittori a porre le fondamenta del "principio generale" di De Stijl. Sebbene soltanto Mondrian fosse riuscito a tradurre del tutto in pratica questo principio, con l'elaborazione della sua opera neoplastica a partire dal 1920, sia van der Leck che Huszar contribuirono alla sua formulazione. È noto che van der Leck fu il primo a *elementarizzare* il colore (Mondrian prese da lui il suo uso dei colori primari), ma non fu mai in grado di compiere l'*integrazione* di tutti gli elementi delle sue tele. Per quanto "astratti" possano sembrare i suoi dipinti, non abbandonò mai una concezione illusionista dello spazio: lo sfondo bianco si comporta come una zona neutra, un contenitore vuoto che esiste prima dell'iscrizione delle forme. Così non sorprende che van der Leck abbia lasciato il movimento nel 1918 per "tornare" alla figurazione: quando gli altri pittori ebbero risolto il problema dello sfondo, van der Leck trovò che non parlavano più la sua stessa lingua.

Per quanto riguarda Huszar, una manciata di composizioni - tra cui il progetto di copertina del 1917 per il primo numero di *De Stijl*

▲ 1917a, 1944a



MAANDBLAD VOOR DE MODERNE BEELDDE VAKKEN
 REDACTIE THEO VAN DOESBURG MET MEDEWERKING
 VAN VOORNAME BINNEN- EN BUITENLANDSCHE KUNSTENAARS. UITGAVE X. HARMS
 TIEPEN TE DELFT IN 1917.

2 • Vilmos Huszar, copertina di *De Stijl*, vol. 1, n. 1, 1917
 Stampa tipografica su carta, 26 x 19 cm

[2] e una tela del 1919 intitolata *Falce e sega* (l'unico dipinto ad essere stato riprodotto a colori su *De Stijl*) – rivela il suo unico contributo al movimento, cioè l'*elementarizzazione* dello sfondo, o meglio del rapporto figura-sfondo, che ridusse a un'opposizione binaria. Sfortunatamente si fermò qui e dopo un breve tentativo di usare la griglia modulare nello stesso momento in cui la stava esplorando Mondrian (nessuna di queste opere di Huszar è sopravvissuta), tornò alla concezione illusionista dello spazio di van der Leek che aveva emulato fin dall'inizio.

Avendo assimilato la lezione del Cubismo mentre era a Parigi nel 1912-14, Mondrian fu più veloce degli altri a risolvere la questione dell'astrazione, così poté dedicare tutta la sua attenzione all'*integrazione*. Il suo primo interesse, dopo la scelta dei colori primari, fu di unire figura e sfondo in un'entità inseparabile. Basti dire che ripulì il suo vocabolario pittorico dello "sfondo neutro" soltanto dopo aver usato una griglia modulare in nove tele (1918-19). Benché questo dispositivo gli permettesse di risolvere un'opposizione essenziale non considerata dagli altri di De Stijl – quella di colore/non colore –, lo trovò regressivo perché era basato sulla ripetizione e privilegiava soltanto un tipo di rapporto tra le varie parti del dipinto (principio generativo univoco). Di ritorno da

▲ Parigi a metà del 1919, spese l'anno e mezzo seguente a liberarsi della griglia regolare: il primo quadro veramente neoplastico data alla fine del 1920.

Van Doesburg, al contrario, ebbe bisogno della griglia per tutta la vita; per lui costituì una garanzia contro l'arbitrarietà della composizione. A dispetto delle apparenze e delle formulazioni che talvolta esibivano pretese "matematiche", van Doesburg rimase paralizzato dalla questione dell'astrazione: per essere "astratta" una composizione deve essere "giustificata" da computi "matematici", la sua configurazione geometrica deve essere *motivata*. Prima arrivò alla formula della griglia (attraverso il suo lavoro nell'arte decorativa, soprattutto nelle vetrate), questa ossessione lo fece esitare tra il sistema pittorico di Huszar e quello di van der Leek. Poi lo portò a interessarsi alla stilizzazione dei motivi naturali (un ritratto, una natura morta, o anche una mucca). Cercò sempre di applicare questo tipo di "spiegazione" alle sue composizioni a griglia (come nell'assurda presentazione che fece, nel 1919, della sua *Composizione in dissonanza come astrazione da "una giovane donna nello studio dell'artista"*).

Ma era una falsa pista, perché, al contrario di Mondrian, van Doesburg fu sedotto dal sistema della griglia per la sua natura *proiettiva* (le sue griglie sono generalmente non modulari – cioè le loro superfici non sono moduli le cui proporzioni sono generate da quelle della tela; sono applicate *sul* quadro piano, le cui caratteristiche materiali non hanno importanza). La natura proiettiva a priori della griglia di van Doesburg getta luce sulla famosa lite sull'"Elementarismo" (termine estremamente inappropriato scelto da van Doesburg per titolare la sua introduzione della linea obliqua nel vocabolario formale del Neoplasticismo nel 1925, come per esempio nella *Contro-composizione XVI in dissonanza*) che portò Mondrian a lasciare De Stijl. Ma se Mondrian rifiutò il "miglioramento" di van Doesburg, come lo chiamava, non era tanto perché non si atteneva alla regola formale dell'ortogonalità (che egli stesso aveva infranto nei suoi quadri "a losanga") quanto perché in un sol colpo distruggeva gli sforzi del movimento di realizzare una totale *integrazione* di tutti gli elementi della pittura. Perché, scorrendo sulla superficie della tela, le diagonali di van Doesburg ristabiliscono una distanza tra la superficie immaginariamente mobile che descrivono e la superficie del quadro su cui sono applicate, e ci troviamo una volta di più davanti allo spazio illusionista di van der Leek. Per un evolucionista come Mondrian era come se l'orologio avesse girato all'indietro di otto anni. In poche parole, l'impegno di van Doesburg in pittura non assumeva il principio *generale* di elementarizzazione e integrazione che caratterizzava De Stijl. Comunque, vi sono due ambiti in cui lavorò più efficacemente nella direzione dell'elaborazione di questo principio: quello dell'arte degli *interni* e quello dell'*architettura*.

L'importanza data agli interni dagli artisti di De Stijl deriva sia dalla loro analisi dei limiti della pittura sia dalla sfiducia nella nozione tradizionale di arte applicata. L'idea diffusa di De Stijl come movimento che applicò una soluzione formale a ciò che oggi chiamiamo "design" è sbagliata: l'arte decorativa non interessava

gli artisti di De Stijl, con l'eccezione temporanea, nel caso di van Doesburg e Huszar, delle vetrate. Se le arti dovevano rimanere fedeli al principio di De Stijl, non potevano semplicemente essere applicate l'una all'altra, ma dovevano unirsi per creare un insieme indivisibile. La posta in gioco era considerevole e quasi tutte le liti interne al movimento risultarono da una lotta di potere tra pittori e architetti su questo punto. L'invenzione dell'arte di interni come forma d'arte ibrida non fu facile; come ha mostrato Nancy Troy, si sviluppò in due direzioni teoriche.

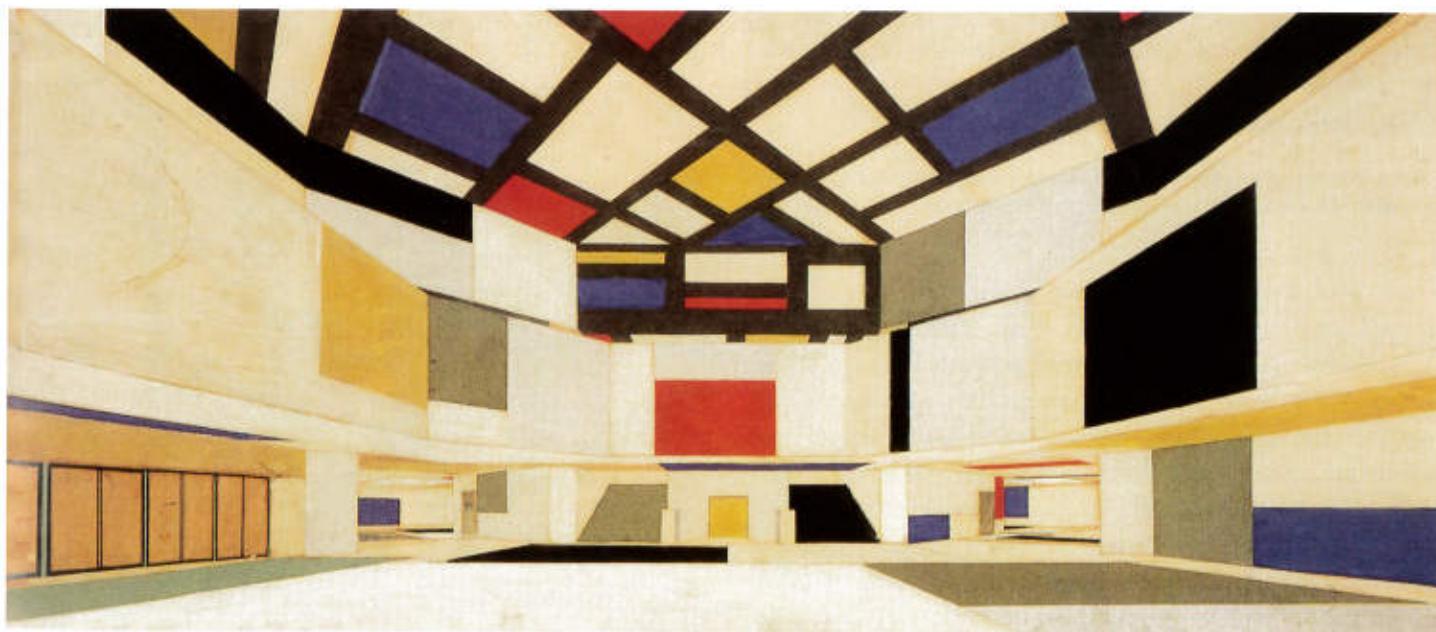
L'interno come forma d'arte

La prima direzione: soltanto quando un'arte ha definito i limiti del proprio campo, quando ha raggiunto il più alto grado possibile di autonomia e scoperto i suoi strumenti artistici specifici – cioè attraverso un processo di autodefinizione e differenziazione dalle altre arti – scoprirà ciò che ha in comune con un'altra forma d'arte. Questo denominatore comune è ciò che porta alla combinazione delle arti, alla loro integrazione. Così i membri di De Stijl pensarono che architettura e pittura potevano andare mano nella mano perché condividono un elemento di base, quello della planarità (della parete o del piano pittorico). Van der Leek è particolarmente eloquente su questo punto, ma l'idea si trova anche nei testi di Oud, Mondrian e van Doesburg nei primi anni di pubblicazione di *De Stijl*. Da questa prima direzione proviene la totalità dei progetti coloristici di interni, per la maggior parte non realizzati, di van der Leek, i primi interni di Huszar e van Doesburg, l'atelier parigino di Mondrian e il suo *Progetto di Salotto per Madame B..., a Dresda* del 1926. Queste opere condividono una concezione dell'architettura statica: ogni stanza è trattata isolatamente, come una somma di facce, una scatola a sei lati, spiegabile con il fatto che in ogni caso l'artista lavorava all'in-

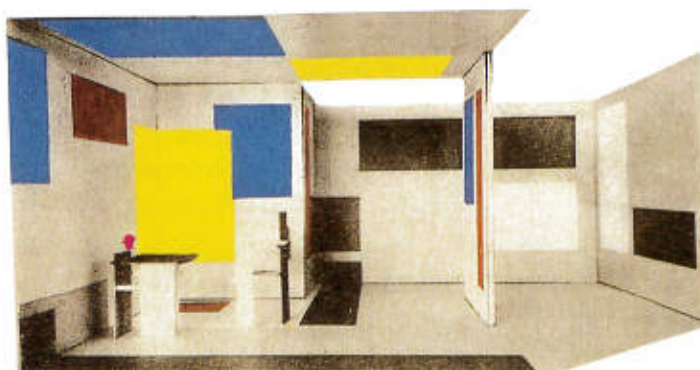
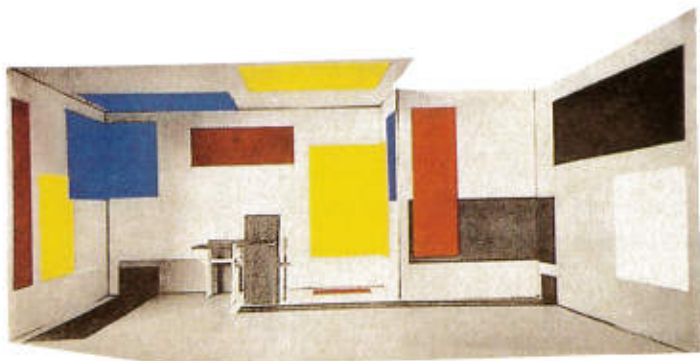
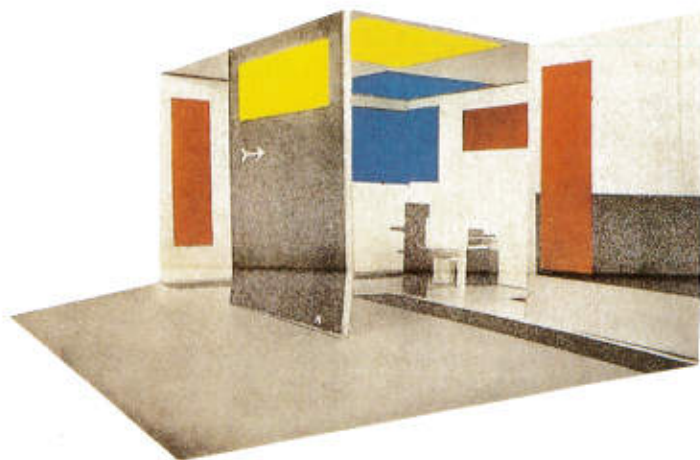
terno dei confini di un'architettura preesistente.

La seconda direzione è la conseguenza di una collaborazione intrapresa e diventata aspra, la prima genuina collaborazione tra un pittore e un architetto De Stijl – cioè il lavoro di gruppo di van Doesburg e Oud per la casa di vacanze di De Vogt del 1917 (a Noordwijkerhout) e più tardi per il complesso Spangen a Rotterdam (1918-21). Se questa collaborazione sfociò in un divorzio creativo (Oud rifiutò gli ultimi progetti coloristici di van Doesburg per Spangen), è perché, a dispetto del tentativo di van Doesburg di integrare il colore nell'architettura (in ogni edificio, sia dentro che fuori, le porte e le finestre erano concepite secondo una sequenza contrappuntistica di colori), la solennità convenzionale dell'architettura portò il pittore a progettare il suo schema di colore indipendentemente dalla struttura. Questo schema era concepito in rapporto all'intero edificio, la parete non essendo più l'unità di base, e dunque in opposizione ai singoli elementi dell'architettura. Vi è qui un paradosso: era *precisamente* perché l'architettura simmetrica e ripetitiva di Oud era *assolutamente* antitetica al principio di De Stijl che van Doesburg fu indotto a inventare un tipo di integrazione *negativa* basata sull'abolizione visiva dell'architettura attraverso la pittura.

"L'architettura riunisce, collega – la pittura slega, scioglie", scriveva van Doesburg nel 1918. Così, l'obliqua "elementarista" – che fa la sua prima apparizione in uno studio di colori di van Doesburg del 1923 per una "hall di università" di van Eesteren [3]; poi un anno dopo in un progetto per una "flower room" nella Villa Mallet-Stevens a Hyères; infine su grande scala nel 1928 per il Café Aubette di Strasburgo – è ogni volta lanciata come un attacco contro una situazione architettonica preesistente. Mentre l'obliqua contraddiceva il principio di *integrazione* nel regno della pittura, esaudiva quel principio nel nuovo ambito dell'interno astratto. Qui



3 • Theo van Doesburg, *Progetto per un'Università ad Amsterdam Sud*, 1922
Matita, gouache e collage su cartoncino, 64 x 146 cm



4 • Vilmos Huszar e Gerrit Rietveld, *Composizione spaziale di colori per un'esposizione, Berlino, 1923*, da *L'architecture vivante*, autunno 1924

non è "applicato", ma è piuttosto un elemento con una funzione (ironicamente, una antifunzionale), quella della mimetizzazione dello scheletro di orizzontali e verticali dell'edificio (il suo aspetto anatomico, "naturale"). Tale mimetizzazione era, per van Doesburg, assolutamente necessaria se l'interno doveva funzionare come un insieme astratto non gerarchico.

Ma l'obliqua non era l'unica soluzione a questo nuovo compito integrativo, come Huszar e Rietveld dimostrarono nel loro straordinario Padiglione di Berlino del 1923 [4]: l'articolazione stessa delle superfici architettoniche (pareti, pavimento, soffitto) poteva essere *elementarizzata* usando l'angolo come agente visivo di continuità spaziale. In questo interno, piani colorati dipinti sulle pareti non si

fermano dove le superfici delle pareti si incontrano, ma proseguono, continuano oltre l'angolo, creando una sorta di spostamento spaziale e obbligando lo spettatore a far ruotare il proprio corpo o sguardo. Non solo la pittura ha risolto un problema puramente architettonico – la circolazione nello spazio – ma, dato che lo spazio architettonico non preesisteva, questo progetto di un padiglione segnò la nascita della vera architettura De Stijl.

L'architettura De Stijl

Il contributo di De Stijl all'architettura è quantitativamente molto meno importante di quello che generalmente si pensa: le due piccole case costruite da Robert van't Hoff nel 1916 (prima della fondazione del movimento) sono dei piacevoli e talentosi pastiche di Wright; le costruzioni di Jan Wils flirtano un po' con l'Art Déco; ▲ come per Oud, la sua opera più interessante, eseguita dopo che aveva rotto con van Doesburg, ha molto più della *Neue Sachlichkeit* che di De Stijl (si potrebbe anche dire che il suo funzionalismo annulla ogni superficiale caratteristica che possa avere del linguaggio di De Stijl). Di fatto il contributo architettonico di De Stijl consiste soltanto nei progetti esposti da van Doesburg e van Eesteren nel 1923 alla Galerie de l'Effort Moderne a Parigi, diretta da Léonce Rosenberg, e nell'opera di Gerrit Rietveld. Riguardo i primi, una discussione sull'attribuzione iniziata da van Eesteren ha confuso le acque. L'attribuzione qui è la questione sbagliata: quello che è essenziale è che c'è una differenza formale evidente tra il primo progetto (un elegante *hôtel particulier* che anticipa di diversi anni l'International Style) e gli altri due (una *maison particulière* e una *maison d'artiste*), perché la differenza è la diretta conseguenza dell'intervento non del pittore (che lavorò a tutti e tre) ma della *pittura*: il modello del primo progetto è bianco, gli altri due sono policromi. Il punto di partenza dei due ultimi progetti fu infatti la possibilità di concepire simultaneamente la loro articolazione colo-



5 • Theo van Doesburg, *Analisi architettonica Controcostruzione, 1923*
Stampa ritoccata a gouache, 51,5 x 61 cm

▲ 1925b

ristica e spaziale. È la pretesa alta e insieme enigmatica di van Doesburg che, in questi progetti, il colore diventi "materiale di costruzione" non è puramente retorica: è il colore infatti a permettere alla superficie della parete in quanto tale di venire *elementarizzata*, culminando nell'invenzione di un nuovo elemento architettonico – l'unità indivisibile dello *schermo*. Come dimostra van Doesburg nei pionieristici disegni "analitici" assonometrici che realizzò per la mostra [5], lo schermo combina due funzioni visive contraddittorie (di profilo sembra un linea che scompare, frontalmente è una superficie che blocca la recessione spaziale) e questa contraddizione promuove l'interpenetrazione visiva dei volumi e la fluidità della loro articolazione. Così il desiderio di integrare pittura e architettura, di stabilire una coincidenza perfetta tra gli elementi basilari di pittura (il colore piano) e architettura (la parete) portò a una scoperta architettonica importante – pareti, pavimento, soffitto come superfici senza spessore, che possono essere duplicate o nascoste come schermi e fatte scivolare l'una sull'altra nello spazio.

Van Doesburg non si sbagliava quando dichiarava che Casa Schröder di Rietveld (1924) era l'unico edificio ad aver realizzato i principi formulati nei due ultimi progetti per Rosenberg, dove però lo schermo è usato in un modo molto più esteso, perché

Rietveld era riuscito a *elementarizzare* quella che era rimasta una *bête noire* per van Doesburg: la struttura stessa dell'edificio. I progetti Rosenberg trattano la struttura da un punto di vista costruttivo (per il quale van Eesteren esige responsabilità). Cioè la struttura è ancora trattata come "naturale", anatomica, motivata, e soprattutto funzionale. Mentre l'elementarizzazione della superficie della parete ha permesso a van Doesburg e van Eesteren di fare un uso intenso delle superfici orizzontali ad oggetto (la mensola è uno degli elementi formali più distintivi dei progetti), l'invenzione di Rietveld fu quella di sovvertire, la maggior parte delle volte con una trasformazione minima, l'opposizione portante/portato su cui si basa qualsiasi struttura costruttiva. La Casa Schröder è piena di inversioni che sovvertono l'etica funzionalista dell'architettura modernista, la più famosa delle quali è la finestra ad angolo che, una volta aperta, manda violentemente all'aria l'asse strutturale costituito dall'intersezione di due pareti. I mobili di Rietveld sono basati sullo stesso modello: nella famosa *Sedia rossa e blu* [6], per esempio, uno degli elementi verticali supporta (il bracciolo) ed è al tempo stesso supportato (appoggiato a terra). Che sia architettura o mobile, Rietveld intese le sue opere come sculture, come oggetti indipendenti addetti a "separare, limitare e portare a scala umana una parte dello spazio illimitato", come scrisse nel 1957. Questo è in opposizione diretta ai testi sugli interni dei primi numeri di *De Stijl*, che erano incentrati sull'architettura come chiusura. Con Rietveld tutto è dispiegato in modo da stimolare il nostro desiderio intellettuale a smontare i suoi mobili o architetture nelle loro componenti; ma noi non impareremmo niente da questa operazione (probabilmente neppure come riassemble le parti), perché l'unicità di quest'opera risiede nell'articolazione di questi elementi, nella loro integrazione.

1910 - 1919



ULTERIORI LETTURE:

- Nancy Troy, *The De Stijl Environment*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1983
- Carel Blotkamp et al., *Die Stijl: The Formative Years*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1988
- Michael White, *Die Stijl and Dutch Modernism*, Manchester University Press, Manchester 2003
- Hans L. V. Jaffé (a cura di), *Die Stijl*, Thames & Hudson, London 1970
- Gladys Fabre e Doris Wintgens Hölte (a cura di), *Van Doesburg and the International Avant-Garde*, Tate Publishing, London 2009

3 • Gerrit Rietveld, *Sedia rossa e blu*, 1917-18
legno dipinto, 86 x 64 x 68 cm

Si tiene a Berlino la Fiera Dada: la polarizzazione tra cultura d'avanguardia e tradizioni culturali porta alla politicizzazione delle pratiche artistiche e all'emergere del fotomontaggio come nuovo medium.

La Fiera Dada tenutasi nel giugno 1920 alla galleria del Dr. Otto Burchard di Berlino fu la prima apparizione pubblica del gruppo di artisti – vari per progetti e origine – che costituì il movimento ufficiale dadaista berlinese. Il fatto che l'evento venisse annunciato come una fiera invece che come una mostra, dimostra che fin dall'inizio la parodia dell'esposizione di merci, a livello di allestimento e di grande presentazione commerciale, voleva evidenziare l'intenzione dadaista di trasformare radicalmente sia la struttura dell'esposizione sia gli oggetti d'arte in essa [1].

Alcuni degli oggetti principali della fiera – soprattutto *Taglio con coltello da cucina attraverso il ventre gonfio di birra della Repubblica di Weimar* di Hannah Höch (1889-1978) [2], *Tatlin a casa* (1920) e *Testa meccanica (Spirito del Tempo)* di Raoul Hausmann (1886-1971) [3], e i contributi in collaborazione tra Georg Grosz (1893-1959) e John Heartfield (Helmut Herzfelde) (1891-1968) – indicano la diversità delle strategie impiegate dal nuovo gruppo. In contatto con l'opera sia dei futuristi italiani sia dell'avanguardia russa, il Dadaismo berlinese si situava all'intersezione di una revisione critica del modernismo tradizionale, da una parte, e di un'adesione manifesta alla nuova sintesi di arte d'avanguardia e tecnologia, dall'altra. Ma più specificamente il Dadaismo berlinese era anche in opposizione radicale con l'avanguardia locale, cioè con il modello egemonico dell'Espressionismo tedesco. Era l'ethos espressionista, con le sue mire umanitarie universali, e la sua pratica, con la sua fervente volontà di fondere spiritualità e astrazione, a passare sotto scrutinio e subire le devastanti critiche dei dadaisti.

Dada: distrazione e distruzione

Sotto l'impatto della Prima guerra mondiale, in cui l'Espressionismo aveva giocato un ruolo incisivo ma alla fine fallito di richiamo ai supposti termini dell'esistenza umana, Dada si pose esplicitamente contro tale aspirazione della pratica artistica. Questo atteggiamento apparve erroneamente a molti come una forma di nichilismo, ma quella che va invece sottolineata è la natura positiva della critica dadaista. Contro l'impegno espressionista di fondere estetica e spiritualità, Dada costruì un modello di antiestetica; contro il richiamo all'universalità dell'esperienza umana che assi-



1 - La Prima Fiera Internazionale Dada al Kunstsalon Dr. Otto Burchard, Berlino, giugno 1920

mila l'estetica alla mistica, Dada enfatizzò le forme estreme di secolarizzazione politica della pratica artistica.

La maggior parte del gruppo dadaista berlinese si legò alla sinistra, identificandosi agli intenti del Partito comunista al punto che Heartfield e Grosz divennero membri del partito quando venne fondato in Germania nel 1919. Sotto questa prospettiva è importante riconoscere che il Dadaismo berlinese fu un progetto di avanguardia esplicitamente politicizzata fino ad allora sconosciuto nel contesto tedesco. Comunque questo asse del progetto va da una critica dei concetti borghesi di arte alta a un modello di propaganda attivista, dall'assunzione di esempi francesi di pratiche protodadaiste – come quelle di Duchamp e Picabia – allo sviluppo sistematico delle tecniche del montaggio, intese a minare il crescente potere della cultura di massa dell'industria nella Repubblica di Weimar.

La simultaneità di oggetti, immagini e superfici dei primi lavori di Heartfield e Grosz a partire dal 1918 (andati distrutti) ha un chiaro precursore nel Cubismo, ma questo primissimo fotomontaggio berlinese è esplicitamente concepito come derisione dell'approccio estetico e apolitico del Cubismo al potere emergente dell'immaginario di massa. Nel 1919, immediatamente dopo



3 • Raoul Hausmann, *Testa meccanica (Lo Spirito del Tempo)*, 1920 ca.
Legno, cuoio, alluminio e ottone, 32,5 x 21 x 20 cm

questa parodia del collage di Picasso, Heartfield, Hausmann, Höch e Grosz – insieme e collaborando – svilupparono i loro primi progetti di fotomontaggio [4].

Questi erano paralleli allo sviluppo simultaneo del fotomontaggio nell'Unione Sovietica da parte di Gustav Klutsis e Aleksandr Rodčenko. Benché entrambi i gruppi rivendicassero l'invenzione del medium, il fotomontaggio in realtà era nato negli anni Novanta dell'Ottocento come tecnica pubblicitaria. Del resto, nel loro primo testo sul montaggio, Hausmann e Höch si riferiscono ai modelli popolari di combinazione e trasformazione delle immagini come loro fonti di ispirazione e indicano le cartoline che i soldati spedivano a casa dal fronte quali esempi da cui avevano preso spunto.

Una delle opere chiave del 1919 è *Taglio con coltello da cucina* di Höch [2]: l'intera gamma di ambiguità tecniche e strategiche che formano il fotomontaggio è in evidenza. Da una resa narrativa ironica a un dispiegamento puramente strutturale del materiale testuale, tutte le possibilità diventano nell'opera di Höch gli assi di un'operazione dialettica all'interno del fotomontaggio stesso. In *Taglio con coltello da cucina* la narrazione iconica consiste in un inventario dettagliato delle figure chiave del mondo pubblico della Repubblica di Weimar. Esse vanno da figure politiche come Frie-

drich Ebert, il Presidente socialdemocratico responsabile dell'assassinio dei membri dello Spartakist Bund, in particolare di Rosa Luxemburg (1870-1919) e Karl Liebknecht (1871-1919), insieme al suo Ministro degli Interni Gustav Noske (che compare anche in un fotomontaggio posteriore di Heartfield), a figure del mondo della cultura come Albert Einstein, Käthe Kollwitz (1867-1945) e la danzatrice Niddy Impekoven, tutte disseminate sulla superficie dell'opera secondo il principio di distribuzione non gerarchica, non compositiva e aleatoria, mescolati a una varietà di frammenti testuali che spesso invocano le sillabe senza senso "dada". Secondo Huelsenbeck "dada" fu trovato inserendo un coltello nelle pagine di un dizionario; anche altre storie sull'origine del termine "dada" sono state raccontate, per esempio dai dadaisti del Cabaret Voltaire.

- ▲ Ma, nel contesto della Repubblica di Weimar o in quello dell'Unione Sovietica, ciò che lega Heartfield, Grosz, Höch e Hausmann da un lato e Rodčenko e Klutsis dall'altro, è prima di tutto la scoperta del ruolo della fotografia nel mondo visivo come risultato della crescente diffusione di immagini fotografiche nella cultura di massa. In secondo luogo, entrambi i gruppi condividono una produzione non semantica di significato intesa a distruggere l'omogeneità visiva e testuale, a enfatizzare la materialità del significante al di là della presunta leggibilità universale dei significati sia testuali che iconici, e a sottolineare la rottura e la discontinuità delle forme temporali e spaziali dell'esperienza. L'intento critico di questo attacco alogico alla struttura stessa della leggibilità era l'intenzione di smantellare le rappresentazioni mitiche promosse dalla produzione di massa di pubblicità e immaginario della merce. Infine il
- fotomontaggio rappresenta il desiderio condiviso di costruire un nuovo tipo di oggetto d'arte, effimero, che non pretende né una forza innata né un valore trans-storico, che si colloca invece in una prospettiva di intervento e di rottura. Questo definisce la dimensione politica della decisione dei praticanti del fotomontaggio di realizzare arte con il medium stesso della cultura di massa invece



4 • Georg Grosz e John Heartfield, *Vita e attività nella città universale alle 12,05, 1919*
Fotomontaggio, dimensioni sconosciute

▲ 1921, 1935

▲ 1916a

● 1928b

che al di fuori o in opposizione ad esso, come nel caso della pretesa dell'arte astratta di ritirarsi nei valori specifici del medium pittorico o scultoreo. Queste le strategie che collegano le attività dei membri di entrambi i gruppi intorno al 1919.

Dal fotomontaggio alle nuove narrazioni

Il fotomontaggio sviluppò nella Germania di Weimar una gamma di opzioni che portò i suoi autori in direzioni diverse. Nel caso di Hausmann l'enfasi fu sempre più testuale, con il segno verbale smontato in frammenti grafici e fonetici [5], mentre nell'opera di Höch la centralità dell'immagine fotografica sostituisce le frammentazioni strutturali che caratterizzano la disgiunzione degli elementi testuali, a vantaggio di un tipo di fotomontaggio sempre più omogeneo, in cui solo due o tre frammenti vengono usati a formare figure enigmatiche.

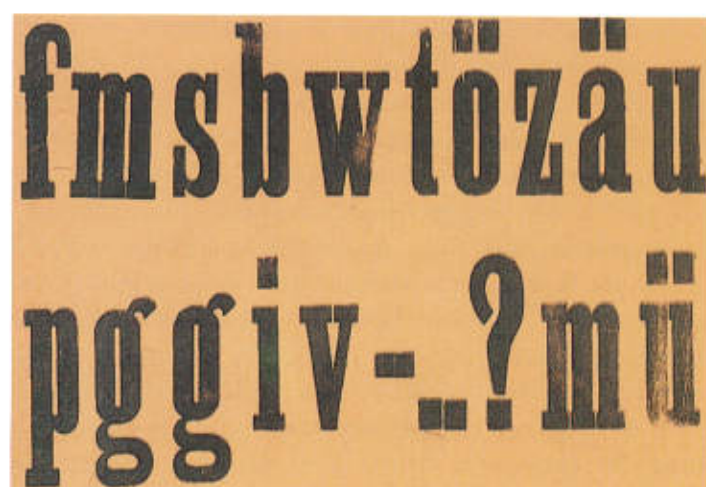
John Heartfield, un terzo membro dell'originario gruppo dadaista berlinese, abbandonò presto quella che criticò come la dimensione "avanguardista" del modello estetizzante del fotomontaggio, il cui carattere di non senso egli rifiutò a favore di un nuovo tipo di fotomontaggio di intervento comunicativo. In questa nuova forma il fotomontaggio voleva raggiungere la parte dell'emergente classe operaia che la Sinistra sperava che sarebbe diventata la sfera pubblica proletaria. A questo pubblico era rivolta una strategia in cui tutte le tecniche del primo montaggio vengono rovesciate: la disgiunzione è sostituita dalla narrazione; la discontinuità delle parti, delle superfici e dei materiali è sostituita da un'omogeneità costruita artificialmente, risultato delle accurate tecniche aerografiche di Heartfield; le forme estreme di frammentazione del linguaggio che isolavano il grafema o il fonema vengono abbandonate a favore dell'inserimento di didascalie con la funzione di costruire un'informazione che abbia una forma dialettica. Questo tipo di commento, che agisce attraverso inattese giustapposizioni di tipi diversi di informazione storica e politica, è simile a quello che Bertolt Brecht sviluppò in seguito nella sua

▲ tecnica di montaggio teatrale che, come l'opera di Heartfield, voleva essere un'iniziazione alla dialettica.

L'opera di Heartfield criticò implicitamente anche il primo fotomontaggio berlinese per essere sfociato alla fine in un insieme di oggetti che possedevano lo statuto di opere d'arte tradizionali come qualsiasi altra opera individuale su carta o su tela. Il tentativo di Heartfield di creare un'opera nell'emergente sfera pubblica proletaria intendeva invece cambiare propriamente la forma di diffusione del fotomontaggio, facendone il veicolo di un medium stampato e dunque uno strumento di cultura di massa.

Il momento più importante del percorso di Heartfield fu l'incontro con Willi Münzenberg, che lo assunse come grafico dell'*Arbeiter Illustrierte Zeitung*, l'organo del Partito comunista fondato in opposizione alla stampa illustrata vecchio stile. L'*AIZ*, come venne chiamato, voleva in particolare sfidare il *Berliner Illustrierte Zeitung*, che aveva una circolazione di centinaia di migliaia di copie e poteva legittimamente essere definito uno dei primi esempi di mass-media, che fece da modello a riviste come *Life* o *Paris Match*. L'*AIZ* fu dunque concepito come strumento di contro-cultura di massa.

Fino alla sua partenza da Berlino dopo la salita al governo dei nazisti nel 1933, Heartfield realizzò la maggior parte delle proprie opere per *AIZ*, o per copertine di libri pubblicati dal fratello Weiland Herzfelde e la sua casa editrice Malik-Verlag. Un esempio tipico del suo spostamento dall'estetica del fotomontaggio dadaista berlinese rappresentato da Höch e Hausmann può essere *Il volto del fascismo*, per la copertina di *Italia in catene*, pubblicato nel 1928 dal Partito comunista. Benché giustapposizione, rottura e frammentazione siano in opera anche qui, sono realizzate secondo una nuova coerenza in grado di servire contemporaneamente a scopi diversi. La testa di Mussolini è fusa con il teschio che la penetra dall'interno e le vignette che la circondano fondono sulla parte destra immagini di vittime della violenza con quelle di dignitari del Papa della Chiesa cattolica e sulla parte sinistra capitalisti borghesi in cilindro con bande armate fasciste di strada. Questa



5 • Raoul Hausmann, *Off e Fmsbw*, 1918
Manifesti di poesia fonetica, 32,5 x 47,5 cm



6 • John Heartfield, *Il significato del saluto di Hitler: il piccolo uomo chiede grandi regali. Motto: Milioni venite a me!*, 1932

Fotomontaggio, 38 x 27 cm

tecnica di fusione era l'alternativa a quella che Heartfield criticava come costruzione di mere giustapposizioni senza senso che provocavano rottura e shock ma non comportavano un orientamento politico, né momenti di improvvisa rivelazione.

La fusione di opposti nell'opera di Heartfield nel 1928, cinque anni prima della presa di potere del nazismo, è particolarmente sorprendente perché indica come alcuni intellettuali erano del tutto consapevoli della minaccia crescente per le istituzioni borghesi e la politica democratica e del bisogno di sviluppare progetti culturali in strategie di opposizione e di resistenza. Questo è ancora più evidente in due immagini che Heartfield progettò per AIZ nel 1932, che ritraggono il presidente del Partito nazionalsocialista tedesco, Adolf Hitler, un anno prima della sua elezione a Cancelliere. In entrambe le immagini Hitler è rappresentato come una marionetta, una figura falsa e artificiale che esegue gli interessi del capitale. Nella prima, *Adolf, il Superuomo. Inghiottito oro e sputa stupidaggini*, il corpo di Hitler è visto ai raggi X con una svastica al posto del cuore, una Croce di ferro invece del fegato e la colonna vertebrale composta di monete d'oro, illustrando chiaramente l'idea politica che era la classe imprenditrice tedesca a finanziare il Partito nazista per scongiurare ed eventualmente liquidare la rivoluzione proletaria iniziata nel 1919 con la formazione del primo

Partito comunista in territorio tedesco. La seconda immagine, *Il significato del saluto di Hitler: il piccolo uomo chiede grandi regali. Motto: Milioni venite a me!* [6], rende questo punto ancora più evidente, per cui Hitler è rappresentato come una figura in miniatura che sta davanti a un'enorme e anonima figura di "grassone" che passa un mazzo di banconote nella piccola mano alzata dell'ometto, producendo in tal modo un'ironica reinterpretazione del "saluto hitleriano". Estremamente semplificata, grottesca, comica e perciò tanto più sbalorditiva, questa forma di argomentazione intendeva chiarire i legami politici ed economici altrimenti impercettibili che correavano tra i grandi affari e il capo del fascismo tedesco, visto come forza opposta e forma violenta di oppressione delle tendenze socialiste e comuniste nella Repubblica di Weimar. L'ipotesi che AIZ, la cui diffusione all'epoca era di 350.000 copie, avesse un effetto propagandistico si rivelò falsa, perché gran parte della classe operaia che aveva formalmente votato comunista, avrebbe votato per il Partito nazista nel 1933, dando così il colpo finale alle aspirazioni gauchiste della Repubblica di Weimar.

Non sorprenderà che Heartfield sia stato uno dei primi artisti ricercati dalla Gestapo dopo la salita al potere di Hitler. Nel 1933 partì per Praga, dove i suoi polemici sforzi didattici e propagandistici contro il regime di Hitler furono così grandi che Hitler intervenne presso il governo ceco per far chiudere le mostre di Heartfield a Praga.

Dalla semiosi alla comunicazione

Nell'evoluzione parallela del fotomontaggio nei contesti di Weimar e sovietico i cambiamenti che emersero intorno al 1925 mirarono a trasformare le strategie iniziali. Le tecniche di shock alogico, di distruzione del significato, di accentuazione autoreferenziale della dimensione grafica e fonetica del linguaggio attraverso l'enfasi sulla frammentazione vennero rilanciate ora all'interno del progetto radicale della creazione di una sfera pubblica proletaria. Se dalla metà degli anni Venti un progetto culturale chiave delle avanguardie fu la trasformazione del pubblico, esso richiese a sua volta un ritorno alle forme di linguaggio e immagine in cui la riconoscibilità visiva e la leggibilità sono al massimo. Il tipo di fotomontaggio che Heartfield e Klutskis produssero allora era incentrato sui valori di informazione e comunicazione. L'alogismo, lo shock e la rottura delle opere precedenti vennero scartati come scherzi troppo borghesi e avanguardisti; la loro posizione antiartistica era vista come un atto di pura opposizione alla sfera pubblica borghese e un modello di cultura già superato. Il compito specifico ora assegnato al fotomontaggio fu non tanto la distruzione della pittura e della scultura, o della cultura come sfera separata e autonoma, ma fornire al pubblico di massa immagini didattiche di informazione e politicizzazione.

Un esempio viene da una serie di fotomontaggi e manifesti che Klutskis realizzò tra il 1928 e il 1930 [7], in cui la metonimia di una mano alzata è usata come emblema di partecipazione politica e immagine chiave della rappresentazione reale delle masse nell'atto

▲ 1937c

del voto. Sostituendo il corpo intero con una sua parte, la mano chiaramente "sta per" il soggetto che la alza, così come la singola mano, nei cui contorni si vede una moltitudine di altre mani simili, "sta per" l'unità d'intenti prodotta da un singolo rappresentante che parla per un intero elettorato. Variazioni sull'immagine con diverse iscrizioni testuali vennero usate per scopi diversi: una per chiamare a partecipare alle elezioni dei soviet; un'altra per un appello alle donne a diventare attive con il loro voto. La metonimia della mano come segno di partecipazione fisica e politica nel processo collettivo è un esempio centrale di come la strategia iniziale del fotomontaggio di rottura e frammentazione sia stata trasformata nel tempo.

Heartfield e Klutis diventarono dunque con il fotomontaggio i primi membri dell'avanguardia a invocare la propaganda come modello artistico. Quasi tutte le discussioni dell'arte del XX secolo hanno evitato questo termine, che era visto in diretta opposizione alla definizione modernista di opera d'arte. *Propaganda* implica manipolazione, politicizzazione e una strumentalità pura che annuncia la distruzione della soggettività. La pratica di Heartfield e Klutis intervenne anche nelle istituzioni e nelle forme di distribuzione che erano precedentemente connesse a ciò che poteva essere chiamato arte. Per contrasto, essi tentarono la trasformazione di

un'estetica dell'oggetto singolo in una interna alla diffusione di massa delle riviste stampate, e uno spostamento dallo spettatore privilegiato alle masse partecipative allora emergenti attraverso la rivoluzione industriale dell'Unione Sovietica o il cambiamento delle condizioni industriali nella Germania di Weimar. Furono queste aspirazioni a formare la struttura reale e il contesto storico in cui si sarebbe avviata la formazione di un'estetica della sfera pubblica proletaria. La propaganda come opposizione delle forme esistenti di propaganda della sempre più crescente cultura di massa, cioè della pubblicità, va chiaramente riconosciuta come progetto consapevole intrapreso dal Dadaismo e dalle avanguardie russe per abolire le contraddizioni mantenute dal modello avanguardista borghese di pura e astratta opposizione alle forme esistenti di cultura di massa.

ULTERIORI LETTURE:

Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas*, Armbos Verlag, Gießen 1989

Hanne Bergius, *Montage und Metamorphose: Dada Berlin*, Gebrüder Mann Verlag, Berlin 2000

Brigid Doherty, *The Work of Art and the Problem of Politics in Berlin Dada*, in Leah Dickerman (a cura di), "Dada", numero speciale, *October*, n. 105, estate 2003

Brigid Doherty, *We are all Neurasthenics, or the Trauma of Dada Montage*, *Critical Inquiry*, vol. 24, n. 1, autunno 1997

Leah Dickerman (a cura di), *Dada*, National Gallery of Art, Washington 2005



7 • Gustav Klutis, *Realizziamo il piano dei grandi progetti*, 1930
Manifesto litografato, dimensioni sconosciute

Il Bauhaus, la scuola più influente dell'arte e del design modernista nel XX secolo, tiene la sua prima esposizione pubblica a Weimar, in Germania.

Il Bauhaus iniziò con la Repubblica di Weimar nel 1919 e finì per mano dei nazisti nel 1933. Sviluppò al di fuori del movimento Arts and Crafts la fusione della Scuola di Arti e Mestieri di Weimar, iniziata nel 1904 da Henry van de Velde (1863-1957), artista-architetto belga di ambito Art nouveau, e dell'Accademia di Belle Arti, che si separò di nuovo dal Bauhaus un anno dopo, nel 1920. Come scrisse nel 1923 il primo direttore del Bauhaus, l'architetto tedesco Walter Gropius (1883-1969), "[John] Ruskin e [William] Morris in Gran Bretagna, van de Velde in Belgio, [Joseph Maria] Olbrich, [Peter] Behrens e altri in Germania, e infine il Deutscher Werkbund misero le basi di una riunione tra le arti creative e il mondo industriale", ma questa "riunione" fu il progetto del Bauhaus molto più che dei suoi antecedenti Arts and Crafts e Art nouveau; il suo abbraccio del "mondo industriale" segnò la fine di fatto di questi movimenti.

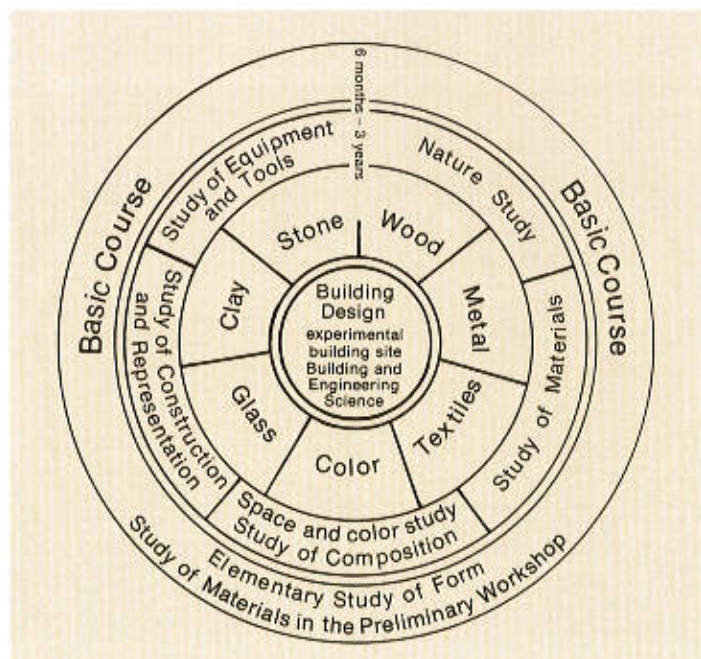
Tale abbraccio iniziò nel 1922-23. L'olandese Theo van Doesburg, figura cardine di De Stijl, aveva visitato la scuola nel 1921-22 e nel 1922 venne a Weimar anche il costruttivista russo El Lisickij per il Congresso costruttivista-dadaista (organizzato da van Doesburg). Ma la svolta verso il design industriale fu assicurata solo dall'assunzione come insegnante dell'artista ungherese László Moholy-Nagy (1895-1946) nel 1923. Nel 1925, dopo un cambio conservatore nel governo di Weimar, il Bauhaus si spostò a nord nella città industriale di Dessau, dove il suo coinvolgimento nel design industriale aumentò. Nel 1928 Gropius fu sostituito come direttore dall'architetto svizzero Hannes Meyer (1889-1954), un convinto marxista sotto il quale, ironicamente, la scuola ottenne un successo solo commerciale. A causa di problemi politici, comunque Meyer fu sostituito a sua volta nel 1930 dall'architetto tedesco Mies van der Rohe (1886-1969), che nel 1932, dopo un'ulteriore recrudescenza conservatrice nel governo regionale, spostò il Bauhaus a Berlino. Un anno più tardi, appena dopo la salita al potere di Hitler, i nazisti ne sospesero le attività. Che la chiusura fosse tra le prime soppressioni volute dai nazisti è il testamento della forza dell'idea del Bauhaus, che non finì lì. Essa infatti si propagò con l'emigrazione degli insegnanti e degli studenti (Gropius, per esempio, diventò direttore del dipartimento di architettura dell'Università di Harvard dal 1938 al 1952). Le reincarnazioni del dopoguerra si realizzarono negli Stati Uniti con Moholy-Nagy, così come in

Europa, e il Bauhaus continuò ad avere una vita postuma in Occidente non solo in molte scuole d'arte e di architettura, ma anche in innumerevoli copie dei suoi mobili e allestimenti, oggetti e accessori, grafiche e impaginazioni.

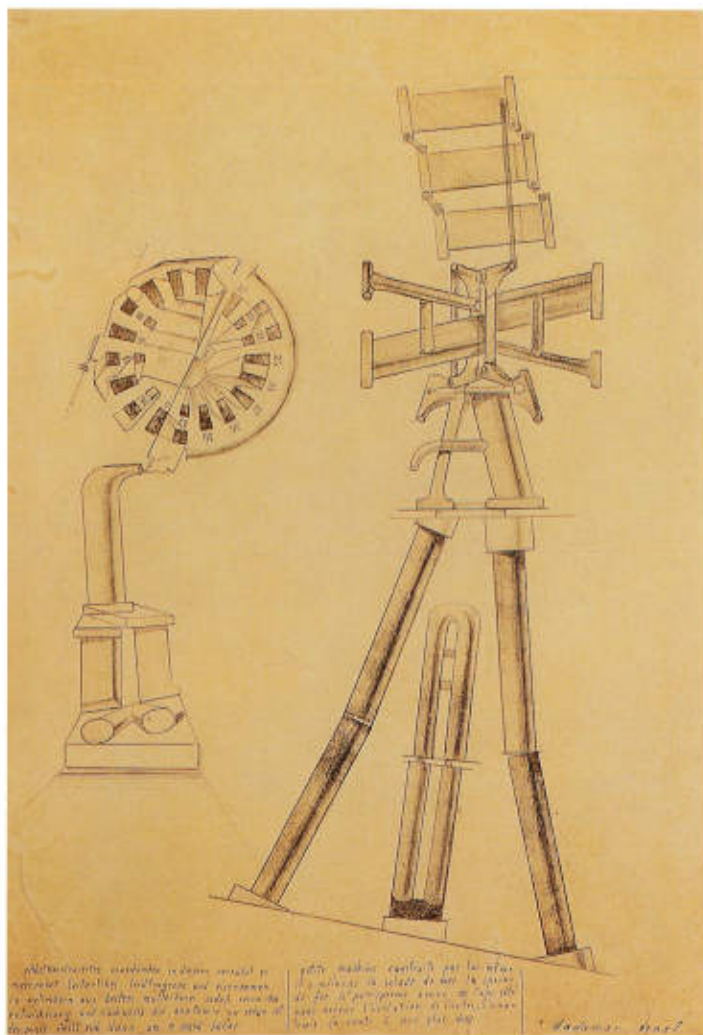
I fondamenti di materiale e forma

Nell'atto di fondazione Gropius definì il Bauhaus come un "vasto sistema" con "l'attività teorica di un'accademia d'arte combinata con l'attività pratica di una scuola di arti e mestieri". L'idea del Bauhaus fu così di unire le discipline di belle arti e arti applicate e quella del costruire in una nuova *Gesamtkunstwerk* o "opera d'arte totale" - benché la scuola non avesse un dipartimento di architettura fino al 1927. Il suo curriculum iniziale consisteva di due parti principali [1]. La prima era l'istruzione in laboratori artigianali: scultura, carpenteria, metallo, ceramica, vetro, pittura murale e tessuto - quest'ultimo svolto da un raro istruttore femmina, la dotata Gunta Stölzl (1897-1983). La seconda era l'istruzione in "problemi formali" artistici: studio della natura; inse-

1920 - 1929



1 • Curriculum del Bauhaus di Weimar, 1923



5 • Max Ernst, *Piccola macchina autocostruita*, 1920 ca.
Tecnica mista su carta, 46 x 30,5 cm

“introducevano una struttura visiva completamente originale”, scrisse André Breton quando furono esposti per la prima volta a Parigi nel 1921, “e allo stesso tempo corrispondevano esattamente alle intenzioni di Lautréamont e Rimbaud in poesia”. Lautréamont è il poeta del XIX secolo eroe del Surrealismo, i cui enigmatici versi – “bello come l’incontro fortuito di una macchina da cucire e un ombrello su un tavolo di anatomia” – vennero adottati come suo motto estetico. Già il poeta francese Pierre Reverdy aveva definito la poetica surrealista come “due realtà, più o meno distanti tra loro, tenute insieme”. Ora, con l’esempio dei collage di Max Ernst, anche Breton poté definire l’arte surrealista come “l’accostamento di due realtà più o meno diverse”. Tale giustapposizione è uno dei principi del collage, ma, come notò appunto Ernst, “non è la colla a fare il collage”, anche altri “procedimenti” possono produrre questo effetto catalitico. La chiave è il legame tra una frammentazione nella rappresentazione e una nella soggettività, ed è difficile immaginare questa estetica di s/connessione senza il modello dell’arte schizofrenica. Infatti, quando Ernst si spostò a Parigi nel 1922 per raggiungere i futuri surrealisti, portò con sé una copia di *Creatività della malattia mentale* come dono per Paul Éluard, che nello stesso anno collaborò con

Breton a una simulazione poetica della follia intitolata *Immacolata concezione*.

Ernst collega frammentazioni di immagine e di sé in *Oltre la pittura*. Il libro si apre con una “visione del dormiveglia” datata “dai 5 ai 7 anni”, in cui il piccolo Max vede suo padre fare dei segni “gioiosamente osceni” su un pannello. Questo primo incontro con la pittura è fissato nei termini di una “scena primaria”, che Freud aveva definito come la fantasia di rapporto tra i genitori attraverso cui il bambino indaga sulle proprie origini. Ernst usa questo tropo della scena primaria nei racconti delle origini di tutti i procedimenti “oltre la pittura” che ha introdotto nel repertorio surrealista – collage, *frottage* (immagine prodotta per sfregamento), *grattage* (immagine prodotta grattando) e così via. Con questi procedimenti cercò di “desublimare” l’arte, di aprirla alle pulsioni e ai moti psico-sessuali. Ancora, il suo ideale allucinatorio sembra sotteso dalla rappresentazione schizofrenica: “Fui sorpreso”, scrive Ernst di questi esperimenti, “dall’improvvisa tensione delle mie facoltà visionarie e della successione allucinante di immagini contraddittorie che si sovrapponevano le une alle altre con la tenacia e la velocità proprie dei ricordi sentimentali”.

In questo modo Ernst lavorò non solo per introdurre in arte le fantasie da trauma, ma anche per svilupparle come teoria generale della pratica estetica: “Come spettatore l’autore assiste [...] alla nascita della sua opera. [...] Il compito del pittore consiste [...] nel *proiettare ciò che si vede in lui*”. Anche qui, con in mente la scena primaria, Ernst pone l’artista sia come attore all’interno sia come voyeur dall’esterno della scena della propria arte, sia come creatore attivo delle proprie fantasie sia come ricettore passivo delle proprie immagini. Le fascinazioni visive e le confusioni sessuali della scena primaria regolano non solo la sua definizione di collage – “l’accoppiamento di due realtà non accoppiabili su un piano in apparenza estraneo” – ma anche la descrizione della sua intenzione: disturbare “il principio di identità”, “abolire” la finzione dell’“autore” unitario e sovrano. Le sue immagini provocatorie creano questa frammentazione più formalmente che tematicamente. Per esempio, anche *La camera da letto del signore* allude a una scena primaria: è nella s/connessione formale dell’immagine – le contraddizioni di scala, la prospettiva ansiogena, la folle giustapposizione (tavolo, letto, armadio, albero; balena, pecora, orso, pipistrello, pesce, serpente) – che la fantasia da trauma è evocata e gli effetti paranoici prodotti. Sono questi i “procedimenti” che aiutano a penetrare in questa terra di nessuno” della rappresentazione schizofrenica.

ULTERIORI LETTURE:

- Max Ernst, *Scrittura*, trad. it. Rizzoli, Milano 1972
- Hal Foster, *Prosthetic Gods*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 2004
- Sander L. Gilman, *Différance and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race, and Madness*, Cornell University Press, Ithaca (Mass.) 1985
- Felix Klee, *Vita e opera di Paul Klee*, trad. it. Einaudi, Torino 1971
- Hans Prinzhorn, *L’arte dei folli: l’attività plastica dei malati di mente*, trad. it. Mimesis, Milano 1991
- Werner Spies, *Max Ernst Collages: The Invention of the Surrealist Universe*, trad. ingl. Harry N. Abrams, New York 1991

gnamenti in materiali, strumenti, costruzione e rappresentazione; teoria dello spazio, colore e composizione. "Insegnanti di laboratorio" – artigiani – assicuravano il primo ciclo, mentre "insegnanti di forma" – artisti – il secondo, benché molti dei secondi partecipassero anche ai laboratori. Nonostante gli sforzi di parità, gli insegnanti di laboratorio sono rimasti sconosciuti, mentre quelli di forma comprendono celebri artisti del XX secolo come ▲ Vasilij Kandinskij e Paul Klee.

Nel 1919 Gropius poté assegnare solo tre incarichi: il mistico pittore svizzero Johannes Itten (1888-1967), che sviluppò il corso preliminare per tutti gli studenti; il pittore tedesco americano Lyonel Feininger (1871-1956), che aveva uno stile cubista con linee angolari quasi-gotiche [2]; e lo scultore tedesco Gerhard Marcks (1889-1981), che diventò insegnante di ceramica. L'ondata seguente ● portò i bauhausiani più noti. Oskar Schlemmer (1888-1943), che arrivò alla fine del 1920, diventò insegnante di scultura e, dopo il 1923, anche di teatro; realizzò pure dei murali (molti all'interno del Bauhaus), a cui le sue figure astratte tipo marionette in bassorilievo



2 - Lyonel Feininger, *Cattedrale del futuro*, 1919

Silografia per il Programma del Bauhaus, dimensioni suoriscoste.

▲ 1908, 1910, 1916a, 1921, 1926a

● 1916c

▲ 1926, 1929

■ 1903, 1913

■ 1921

geometrico si adattavano bene. Anche Klee arrivò alla fine del 1920, seguito da Kandinskij all'inizio del 1922. Benché gli inizi espressionisti del Bauhaus fossero in conflitto con la tendenza ▲ costruttivista dopo l'arrivo di Moholy Nagy, la maggior parte degli artisti era modernista, nel senso che tutti cercavano di rivelare i fondamenti di materiali, forme e processi. Fu questa analisi a segnare il cuore del curriculum del Bauhaus e tutti gli insegnamenti posteriori che ispirò. Questo è vero anche per i laboratori artigianali: "Non volevamo fondare il nostro laboratorio [di tessuto] su un romanticismo sentimentale, né in opposizione alle macchine tessili", dichiarò Stölzl retrospettivamente. "Volevamo piuttosto sviluppare la più grande varietà di tessuti con i mezzi più semplici, e così permettere agli studenti di realizzare le loro idee".

Si può evocare la varietà di questa analisi attraverso i corsi offerti dalle figure più celebri. Klee e Kandinskij tennero un corso di progettazione in tandem. Entrambi avevano tendenze metafisiche, ma sapevano anche essere analitici. Per Klee la teoria doveva emergere dalla pratica: "l'intuizione unita alla ricerca" era il credo del suo insegnamento come della sua arte. Incoraggiò gli studenti a sviluppare tecniche artistiche corrispondenti ai processi naturali – per cercare "il divenire delle forme", "gli antecedenti del visibile". Come Kandinskij, cominciò con le nozioni base di punto e linea, che vedeva come attivi, passivi o neutri. Benché valorizzasse la varietà emotiva della linea (la sua famosa definizione di un disegno è "una linea che fa una passeggiata"), apprezzò soprattutto l'armonia compositiva. Così fece anche Kandinskij e da questo punto di vista entrambi presero la musica a paragone dell'arte astratta (Klee era anche un violinista dotato).

● Come Klee, Kandinskij sviluppò una psicologia degli elementi pittorici, ma la sua pedagogia fu più dogmatica, in parte perché era più affermato sia come artista che come professore (aveva redatto ■ il programma per l'Istituto d'Arte e Cultura di Mosca – Inkhuk – nel 1920). Il suo insegnamento era incentrato sugli aspetti analitici del disegno e gli effetti emotivi del colore. Nel primo corso chiedeva agli studenti di astrarre dagli oggetti: prima ridurre una natura morta a una semplice forma, poi trasformare questa forma in un disegno e infine prendere le linee di tensione del disegno come basi per una composizione astratta. Nel secondo corso insegnava una teoria del colore strutturata su opposti come giallo e blu (vedeva il giallo caldo e centrifugo, il blu invece freddo e centripeto) con l'idea che si può sviluppare un linguaggio visivo più immediato di qualsiasi comunicazione verbale. Creò una psicologia della linea (per esempio, le verticali sono calde, le orizzontali fredde) e combinò queste nozioni di linea e colore in una teoria generale della composizione. Un questionario distribuito da Kandinskij ne suggerisce gli intenti: chiese ai colleghi bauhausiani di riempire un triangolo, un quadrato e un cerchio vuoti con i colori che ogni forma suggeriva; la risposta (esatta) secondo lui era rispettivamente giallo, rosso e blu. Per tutti la sua pretesa di fare della sua teoria un sistema rimase, se non arbitraria, soggettiva, come la pittura che da essa derivò. Infatti ciò che sia il sistema sia la pittura rivelavano, più che una "necessità interiore" dello spirito o

una legge universale della composizione, come pretendeva, erano l'ansia per l'arbitrarietà dell'astrattismo e un tentativo di rifonderla in senso apodittico.

Dall'artigianato all'industria

La battaglia reale del Bauhaus si svolse non nelle classi di progettazione ma nel *Vorkurs*, un corso preparatorio semestrale richiesto a tutti i nuovi studenti. Il suo primo istruttore fu Itten, che, influenzato da Kandinskij già prima del suo arrivo, analizzò anch'egli gli effetti psicologici di linea e colore, che egli vedeva in termini quasi mistici. Benché i suoi studenti investigassero i materiali naturali e disegnassero diagrammi di opere degli antichi maestri, veniva loro richiesto anche di catturare lo spirito di queste cose. Quando Moholy-Nagy sostituì Itten come responsabile del *Vorkurs* nel 1923, tutto sembrò cambiare – eccetto forse le basi etiche dell'insegnamento. Mentre Itten si vestiva come un monaco e abborriva le macchine, Moholy-Nagy vedeva come un ingegnere e dichiarava che la macchina era "l'anima di questo secolo". Finirono gli esercizi di meditazione con i materiali naturali e gli antichi maestri, cominciarono le analisi costruttiviste dei nuovi media e delle tecniche industriali. Autodidatta, Moholy-Nagy era versatile nella sua produzione artistica. Realizzò collage e fotomontaggi, fotografie e fotogrammi (fotografie senza macchina fotografica in cui vari oggetti sono disposti sulla carta sensibile ed esposti alla luce), costruzioni di metallo e "modulatori-spazio-luce" [3] (costruzioni cinetiche con luci) e così via. Mentre Itten aveva fatto diagrammi da capolavori, la leggenda vuole che Moholy-Nagy una volta ordinasse quadri geometrici da una fabbrica di insegne, letteralmente telefonando l'ordine. In tutti questi esperimenti Moholy-Nagy fu assolutamente analitico e logico, impegnato a comprendere "la nuova cultura della luce". Se gli studenti erano stanchi del comportamento mistico di Itten al momento delle sue dimissioni in ottobre 1922, furono scioccati dal rigore razionalista di Moholy-Nagy. Ma quando dimissionò a sua volta nel 1928, questo rigore era diventato sinonimo dell'idea stessa di Bauhaus e fu portato negli Stati Uniti dopo la Seconda guerra mondiale da Josef Albers, suo collaboratore nel *Vorkurs* e fedele sostenitore dei principi del Bauhaus.

Tutte le storie del Bauhaus sottolineano lo spostamento pedagogico dall'artigianato preindustriale al design industriale. Il primo passo è evidente nel programma del 1919 scritto da Gropius per annunciare l'apertura della scuola ("Architetti, scultori, pittori, dobbiamo tornare tutti all'artigianato!"), mentre il secondo è datato 1923, quando Gropius tenne una conferenza, *Arte e tecnologia: una nuova unità*, in occasione della prima mostra del Bauhaus, che voleva appunto illustrare il nuovo approccio. Gli studi specifici si adattarono al cambiamento passando da una nozione medievalista dell'artigianato a una industriale. La prima venne avanzata subito dopo la Prima guerra mondiale per sfuggire al "dilettantismo" dell'arte accademica, riunire le discipline e le pratiche artigianali sotto l'idea di *Gesamtkunstwerk* e così ricollegare non solo



3 • László Moholy-Nagy, *Modulatore-spazio-luce*, 1930
Scultura cinetica di acciaio, legno e altri materiali con motore elettrico, 151 x 70 x 70 cm.

1920 - 1929



4 • Joost Schmidt, manifesto per la mostra del Bauhaus, tenutasi a Weimar, luglio-settembre 1923

gli artisti agli artigiani, ma entrambi ai lavoratori e al *Volk* (il popolo). La seconda fu avanzata a metà degli anni Venti come preparazione necessaria al nuovo artista designer, ora che la produzione industriale era ripresa dopo la guerra.

L'evidenza di questa trasformazione è lampante. Il marchio originale del Bauhaus, disegnato da Karl Peter Röhl (1890-1969), era una sottile figura espressionista con emblemi di artigianato in una cornice di legno; nel 1921 fu sostituito da un netto profilo costruttivista con lettering Bauhaus disegnato da Schlemmer. Nel 1919 il programma del Bauhaus era illustrato dalla silografia gotico-cubista della "cattedrale del futuro" di Feininger [2]; nel 1923 la mostra del Bauhaus fu annunciata da un manifesto litografato razionalista di Joost Schmidt (1893-1948) che espandeva il volto costruttivista di Schlemmer in una figura che è insieme umana, macchina e pianta architettonica [4]. Fino ad allora l'edificio emblematico del Bauhaus era una casa di legno in stile Arts and Crafts costruita a Berlino da Gropius e Adolf Meyer (1881-1929) per il mercante di legname Adolf Sommerfeld; nel 1923, per la mostra del Bauhaus, Georg Muche (1895-1987), che era arrivato al Bauhaus più da mistico alla Itten, costruì una concreta e metallica "macchina per abitare". Ma il segno reale dello spostamento pedagogico fu la sostituzione del mistico Itten e del suo corso centrale basato su esercizi di meditazione con il tecnofilo Moholy-Nagy e il suo corso basato sull'analisi strutturale. La trasformazione fu resa istituzionale nel 1925, quando il Bauhaus si trasferì in un edificio modernista progettato da Gropius a Dessau [5] e venne rinominato "istituto di design" con un nuovo programma e un ufficio brevetti e commercio.

La trasformazione non è dunque in discussione, la questione è piuttosto come intenderla. Né soluzione estemporanea né ordinata transizione, lo spostamento da "artigianato" a "industria" fu causato da forze contraddittorie preesistenti al Bauhaus. (Queste ▲ forze furono attive anche, per esempio, nel Deutscher Werkbund, un'associazione di artisti e industriali fondata dall'architetto Hermann Muthesius nel 1907, in cui Henry van de Velde sosteneva

le basi artigianali della progettazione, mentre Muthesius insisteva sui prototipi industriali.) Così, più che un'opposizione personale, Itten e Moholy-Nagy registrarono una contraddizione storica, come fece la discrepanza tra una prima vocazione artigianale di Gropius e l'impegno tecnologico della sua architettura, sia prima (come nella sua grande fabbrica di scarpe Fagus del 1911) che poi. In linea di principio il Bauhaus fu sempre socialista, ma il suo socialismo cambiò secondo lo sviluppo di questa contraddizione socio-economica. Nel suo primo periodo, benché guardasse a modelli del passato come le gilde medievali, proclamava anche un'utopia futura di artisti-artigiani uniti sotto il segno della costruzione. Nel secondo periodo questa futuristica alleanza diventò uno dei principi fondativi del design industriale. In un certo senso, la sua contraddizione storica è insita nello stesso termine "Bauhaus": benché per noi oggi evochi il design modernista - architettura razionalista, mobili tubolari, tipografia sans-serif e così via - il nome in realtà deriva dal medievale *Bauhütte*, loggia dei costruttori.

La crisi e la chiusura

"Originariamente il Bauhaus fu fondato con visioni da cattedrale del socialismo e i laboratori furono stabiliti sul modello delle logge di costruttori di cattedrali", scrisse Schlemmer nel novembre 1922. "Oggi dobbiamo pensare nel migliore dei casi nei termini della casa. [...] Di fronte alla difficile situazione economica è nostro compito diventare pionieri della semplicità". Come all'epoca intuì Schlemmer, le due posizioni di base del Bauhaus rispondevano a due diverse Germanie: un paese anarchico del 1919 che, straziato da una guerra persa, con un kaiser abdicato e una rivoluzione fallita, disperava di poter ricostruire una comunità culturale; e una fragile repubblica del 1923 che, rovinata dall'inflazione, disperava allo stesso modo di potersi modernizzare industrialmente. Lungi dal morire nel 1919, il movimento Arts and Crafts era salutato come rimedio alla divisione del lavoro e ai conflitti di classe evidenziati dalla guerra. Associazioni di artisti-architetti come il Novembergruppe (in onore della fallita rivoluzione del novembre 1918 in Germania) e l'Arbeitsrat für Kunst (Consiglio dei Lavoratori per l'Arte) mantennero un "anticapitalismo romantico" in primo piano nel dibattito intorno alla fondazione del Bauhaus. "Con tutti i suoi lati negativi", scrisse Gropius nel 1919, che apparteneva a entrambi i gruppi, "il bolscevismo resta probabilmente l'unica via per creare le condizioni preliminari di una nuova cultura". Cosa accadde nel 1923 per fargli abbandonare il suo romanticismo artigianale, proporre una "nuova unità" di arte e tecnologia, patrocinare il design industriale e cercare partner capitalisti?

Più tattico che opportunista, Gropius cercava di tenere aperto il Bauhaus attraverso crisi e controversie, sia interne che esterne. Prima del 1923, mentre l'inflazione rovinava l'economia tedesca (lo studente-insegnante del Bauhaus Herbert Bayer [1900-85] disegnò un biglietto da un milione di marchi nel 1923), un programma di artigianato aveva senso. A partire dal 1923 invece la moneta veniva rivalutata e all'inizio del 1924 partì il piano Dawes



5 • Walter Gropius, gli edifici del Bauhaus, Dessau, 1925 ca.

▲ 1929



6 • Marcel Breuer, *Sedia*, 1922
Legno di pero



7 • Marianne Brandt e Hein Briedendiek, *lampada*, 1928
Progetto per Körting e Mathiessen

▲ priva di materie prime e sospesa tra indirizzi rigidamente comunisti e altri riformisti capitalisti. Dal 1924 il Bauhaus ebbe solo venti contratti con aziende tedesche, molti dei quali erano di pubblicità. Questo non per negare lo splendore del design Bauhaus o la sua grande influenza sulla produzione seguente: accanto ai famosi oggetti di Moholy-Nagy e alle sedie di Marcel Breuer (1902-81) [6], il lavoro di Marianne Brandt (1893-1983) è straordinario per qualità e varietà; sebbene più nota per le sue stoviglie, i suoi più grandi successi furono le lampade (con la base a cuneo e il riparo a campana della sua lampada da lettura [7] stabilì il modello per il decennio seguente e innovative furono anche altre lampade, come quelle da soffitto opache e di vetro smerigliato). Si vuole qui suggerire che il nuovo traguardo della partecipazione industriale non fu raggiunto più del vecchio traguardo della riabilitazione dell'artigianato. Entrambi erano infatti risposte a un problema storico che il Bauhaus non poteva risolvere da solo: come controllare la divisione del lavoro tra discipline artistiche e pratiche artigianali, da una parte, e dall'altra come adattare entrambe alla modernizzazione capitalistica della Germania, intensiva perché tardiva. I nazisti imposero una soluzione diversa, in cui le forze opposte che il Bauhaus aveva cercato di moderare – l'atavismo verso un passato mistico teutonico e l'accelerazione verso un futuro industriale capitalistico – vennero legate forzatamente in un composto mortale.

ULTERIORI LETTURE:

Herbert Bayer et al., *Bauhaus 1919-1928*, Museum of Modern Art, New York 1938

Eva Forgács, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, Central European University Press, Budapest 1995

Marcel Franciscano, *Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar*, University of Illinois Press, Urbana 1971

László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografica Film*, trad. it. Einaudi, Torino 1987

Frank Whitford, *Bauhaus*, Thames & Hudson, London-New York 1984

Hans Wingler (a cura di), *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1989

di prestito dagli Stati Uniti; l'industria tedesca riprese lentamente e subito esplose con investimenti stranieri e nuove tecnologie. Fu in questo breve periodo di relativa prosperità, continuato fino al crollo di Wall Street del 1929, che il Bauhaus si spostò al design industriale. La posizione paradossale della Germania tra est e ovest aiutò il suo riorientamento: gli esperimenti culturali del Costruttivismo russo ispirarono grande interesse (lo testimonia anche la ripetuta presenza di El Lisickij in Germania), ma anche le tecniche industriali del fordismo americano (l'autobiografia di Henry Ford fu un bestseller in Germania nel 1923). Di fatto il Bauhaus adattò l'aspetto ideologico del primo per moderare la logica economica del secondo: che altro poteva fare dopo una rivoluzione fallita in uno stato controllato dai capitalisti? In ogni caso, dopo il suo trasferimento a Dessau, i "maestri" diventarono "istruttori", i laboratori centrati sull'esperienza dei materiali diventarono laboratori tecnici basati sul principio di funzionalità e la preparazione fu presto divisa in due tipi: lavoro sulle tecniche di costruzione e lavoro sui prototipi industriali. Pratiche come la scultura in legno, il vetro istoriato e la ceramica furono sospese, metallo e carpenteria furono integrati e il corso di stampa passò sotto quello di progettazione (in cui eccelse in particolare Bayer).

L'interazione reale con l'industria fu limitata, ma non quanto nel Costruttivismo russo, che aveva a che fare con un'industria

André Breton pubblica il primo numero di *La Révolution surréaliste*, stabilendo i termini dell'estetica surrealista.

Cresciuto come giovane poeta nelle condizioni infauste della Francia della Prima guerra mondiale, André Breton (1896-1966) fu profondamente segnato da due eventi legati fra loro: il primo fu il suo servizio come attendente medico al reparto malati per traumi di guerra dell'ospedale Val de Grâce di Parigi, il secondo fu l'incontro con la sensibilità dadaista nella persona di Jacques Vaché, un *révolté* irriducibile e convinto dell'assurdità totale della vita.

L'ardente accoglienza riservata alle idee della psicanalisi – l'inconscio, il principio del piacere, il potere espressivo del sintomo e dei sogni, l'angoscia di castrazione, la pulsione di morte – derivò dalla sua esperienza con le vittime di traumi profondamente disturbate. La natura stessa dei loro traumi – l'angoscia che possa accadere qualcosa a cui non si è preparati – ha qualcosa a che vedere con le assurde idee di Vaché. L'idea della vita come serie di shock imprevedibili e incontrollabili fu sostenuta da Breton e Vaché come se si andasse al cinema entrando e uscendo da proiezioni in rapida successione e senza riguardo per il programma, producendo così un collage casuale di esperienze visive e narrative assolutamente fuori controllo. Pochi anni dopo Breton porterà questo atteggiamento di apertura a ciò che può accadere – o *disponibilità* – nel lavoro poetico di *I campi magnetici* (1920), che scrisse insieme a Philippe Soupault come esercizio di flusso di coscienza e che compose, in questo senso, "automaticamente".

Quando venne il momento di separarsi dalle attività dadaiste svolte a Parigi dal poeta rumeno Tristan Tzara, che dopo la fine della guerra e del Cabaret Voltaire si era trasferito da Zurigo in Francia, Breton usò la forma avanguardista del manifesto per esporre i termini di quello che annunciava come nuovo movimento. "SURREALISMO, s. m.", diceva la sua definizione, "Automatismo psichico puro [...] dettato del pensiero, con assenza di ogni controllo esercitato dalla ragione, al di là di ogni preoccupazione estetica e morale". Le due vie tracciate dal manifesto per catturare i prodotti dell'automatismo psichico furono 1) il tipo di scrittura automatica che avevano indagato *I campi magnetici* e 2) i racconti irrazionali dei sogni. Il primo atto del nuovo movimento fu infatti quello di creare un ufficio centrale in cui raccogliere tali racconti (forniti dai suoi giovani adepti) e una rivista, *La Révolution surréaliste*, in cui pubblicarli.

L'interpretazione dei sogni

Niente di questo era molto promettente, diciamo così, dal punto di vista delle arti visive, e infatti il primo direttore della rivista, Pierre Naville (che lasciò il movimento nel 1927 per diventare il segretario di Leon Trockij), aprì il fuoco sull'idea del rapporto con le belle arti o con le raffinatezze di stile: "Del gusto", scrisse nel primo numero della rivista (1925), "conosco solo il disgusto. [...] Nessuno ignora più che non esiste una *pittura surrealista*; né i segni della matita dettati dal gesto casuale né l'immagine che riproduce le figure del sogno [...] Ma ci sono degli *spettacoli* [...] la strada, i chioschi, le automobili, i lampioni che si stagliano contro il cielo"; in accordo con la sua domanda di eventi di cultura di massa invece che di "arte", Naville illustrò la rivista soprattutto con fotografie, molte delle quali anonime.

Ma Breton, che era un esteta – era stato lui a fare da mediatore nella vendita di *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso a Jacques Doucet, ad acquistare opere cubiste dallo stock di Daniel-Henry Kahnweiler sequestrato dal governo durante la guerra e messo all'asta nel 1921 e 1922, infine a raccogliere una straordinaria collezione di arte tribale –, rispose all'attacco sostituendo Naville alla fine del 1925. Subito cominciò a pubblicare a puntate il testo *Il Surrealismo e la pittura*, in cui avanzò diritti di Surrealismo su vari

- artisti come surrealisti-senza-saperlo (Picasso e Giorgio de Chirico [1]), su un gruppo di figure dadaiste come primi surrealisti (Max Ernst e Man Ray [1870-1976]) e infine su un gruppo di giovani artisti come surrealisti in crescita (André Masson [1896-1987] e Joan Miró [1893-1983]).

Insistendo che l'automatismo psichico può infatti venire anche dal pennello o dalla matita, Breton diede il benvenuto alla produzione senza controllo dei disegni automatici e ai dipinti di sabbia di Masson, ai "quadri di sogni" sgocciolati e spruzzati di Miró, ai *frottages* da trance di Ernst. La trasposizione delle "poesie" scritte collettivamente che miravano a creare "automaticamente" immagini sorprendenti (dette *cadavre exquis* dal loro primo esempio: "i cadaveri squisiti bevono vino nuovo") ai giochi di disegno collettivo gli sembrò un passo ovvio. Ma allo stesso tempo Breton insisteva anche sull'importanza della nozione di sintomo o traccia o indice come evidenza lampante di ciò che sta dietro la realtà e regi-

stra un disturbo sulla sua superficie. Questo significò che di fatto egli estese la fiducia di Naville nella fotografia non solo nei numeri seguenti della rivista, ma anche nelle pagine dei suoi tre "romanzi" autobiografici, il primo dei quali, *Nadja*, uscì nel 1928.

Dalla scrittura automatica alla fotografia il salto sembra grande: la prima è irrazionale e caotica, mentre la seconda è meccanica e organizzata secondo quello stesso mondo che l'inconscio cerca di smembrare. Anche nel testo *Il Surrealismo e la pittura* entrambi i poli sono rappresentati: l'automatismo dalle sgocciolature e velature dei dipinti di Miró o dai meandri dei disegni automatici di Masson, la fotografia dalle stampe di Man Ray, spesso riprodotte su *La Révolution surréaliste*, o dei realistici quadri di sogni di Ernst, come *Due bambini sono minacciati da un usignolo* [2].

È questa schizofrenia stilistica che ha reso il Surrealismo così ambiguo per molti storici dell'arte. Da un lato, una tendenza iconografica, guardando all'eterogeneità del movimento, ha dato una lettura tematica delle sue opere raccogliendole sotto varie categorie: alcune hanno riferimenti psicanalitici, come l'angoscia di castrazione (che produce la paura dei genitali femminili e fantasie che ruotano intorno all'idea di *vagina dentata*) e il feticismo; altre si rapportano alla bruciante esperienza della Prima guerra mondiale, come la desolazione e il disorientamento in trincea o le fisionomie grottesche dei feriti o il desiderio di regredire a uno stadio primitivo di umanità. Dall'altro lato, un certo tipo di modernismo rivendica le parti della produzione visiva surrealista che sembrano



1 • Giorgio de Chirico, *Il cervello del bambino*, 1914
Olio su tela, 80 x 65 cm

▲ 1931b



2 • Max Ernst, *Due bambini sono minacciati da un usignolo*, 1924
Olio su tavola in cornice originale, 69,9 x 57,2 cm

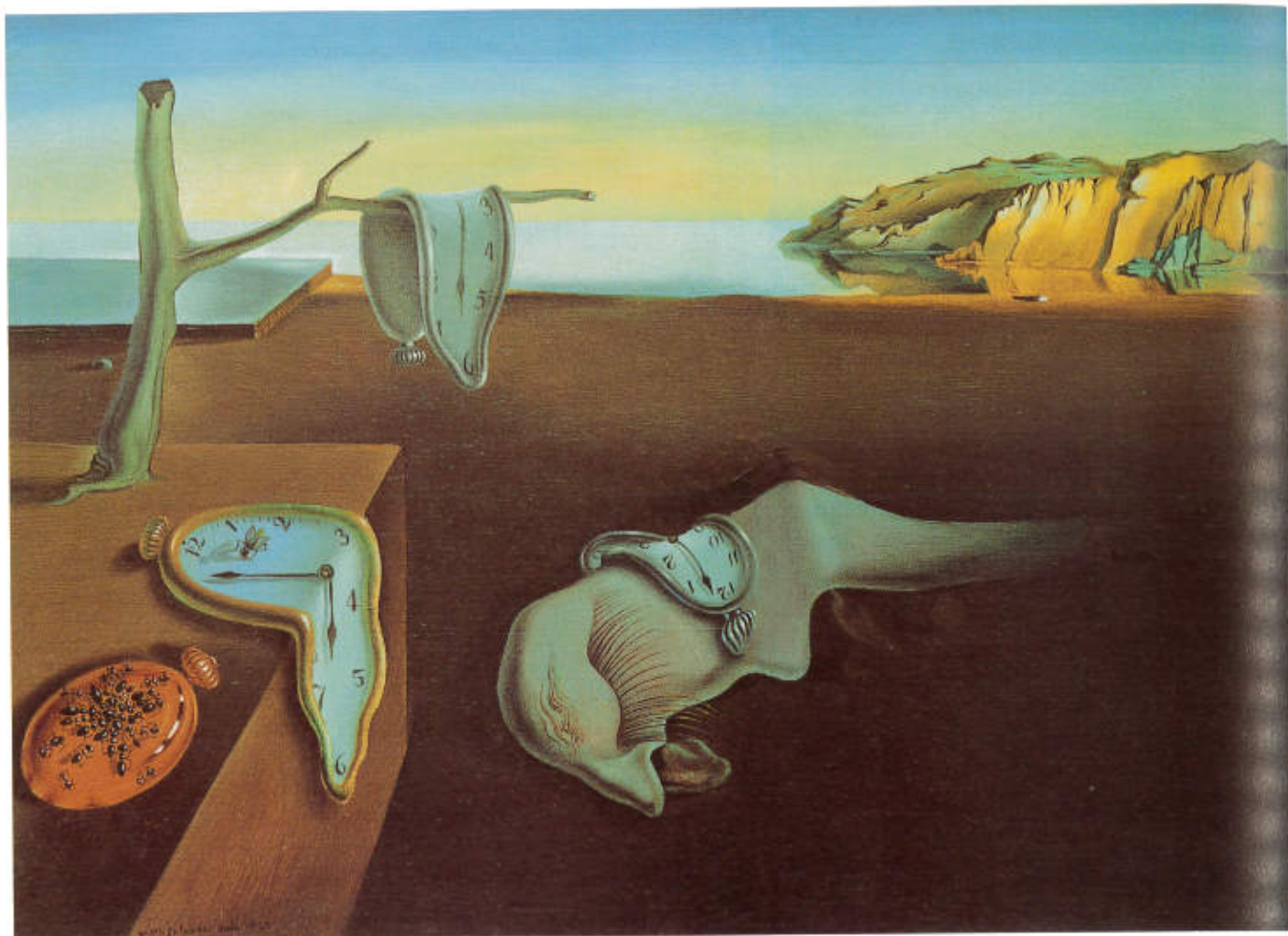
accettabilmente astratte – Miró e il *frottage* di Ernst – mentre si sbarazza di tutto quanto sembra retrogrado e antimodernista perché troppo suadentemente realistico – altre cose di Ernst, gli ultimi (e ripetitivi) de Chirico e Magritte, e i quadri di sogno iperrealistici di Salvador Dalí dopo il 1930 [3].

Che Miró si presti a questa tendenza modernista è abbastanza facile da vedere. Dopo aver iniziato alla fine degli anni Dieci a Barcellona come pittore di derivazione fauve e aver poi assorbito la lezione del Cubismo, arrivò a Parigi all'inizio degli anni Venti e nel 1923 si era ormai assimilato al circolo di poeti e artisti intorno a Breton. I "quadri di sogni" che dipinse fino al 1925 erano reinterpretazioni erotiche dell'opera di Matisse del 1911, con quelle campiture di colore intenso sparso liberamente ovunque e il disegno disincarnato al loro interno. Se nel caso di Matisse il disegno era realizzato in linee negative o "riserve" (come in *L'atelier rosso* [1911]), in Miró era una sorta di calligrafia che convertiva tutti i corpi nella trasparenza e assenza di peso della scrittura. Le onde blu, in cui lo spazio è senza limiti e gli oggetti fluttuano come spirali di fumo, e in cui i corpi sembrano punti interrogativi o segni dell'infinito – solo il piccolo tratto rosso all'incrocio della figura a forma di otto indica che il senso di questo segno grafico è di unire le due cellule in un contatto erotico [4] – si adattano bene a un racconto modernista di "progresso" formale.

Ma se il trattamento iconografico del Surrealismo sembra insufficiente, rimanendo cieco di fronte allo splendore formale dell'arte di Miró, l'approccio modernista sembra altrettanto schematico.

▲ 1927a

1920-1929



3 • Salvador Dalí, *La persistenza della memoria*, 1931
Olio su tela, 24,1 x 33 cm

Esso non può né produrre un'interpretazione che colleghi Miró ai suoi colleghi del movimento – da Masson a Dalí, a fotografi surrealisti come Raoul Ubac (1910-85) e Hans Bellmer (1902-75) – né può risolvere la questione strutturale per cui, a livello del significante (della forma dell'espressione), non c'è coerenza nella grande varietà dell'attività surrealista.

La terza alternativa è usare delle categorie che Breton ha sviluppato per teorizzare il Surrealismo ed estrarne la *struttura*, creando in tal modo da un lato un insieme di principi formali (come la tecnica del *doppio*) che possono essere permutati in tutta una serie di stili visivi diversi e, dall'altro, una comprensione del modo in cui tali categorie reinterpretano i problemi psicanalitici o sociostorici. Ad esempio possiamo prendere il "caso oggettivo", una variante dell'"automatismo psichico" e strumento per ottenere il risultato finale a cui Breton aspirò come surrealista, cioè il "meraviglioso".

Breton descrive il caso oggettivo come punto di incrocio di due catene causali, la prima soggettiva, interna alla psiche umana, e la seconda oggettiva, funzione degli eventi reali. In questa congiunzione, così apparentemente imprevedibile, si scopre che da ogni lato è al lavoro una sorta di determinismo; dal lato del reale il soggetto sembra atteso, poiché ciò che il mondo offre in questo momento è

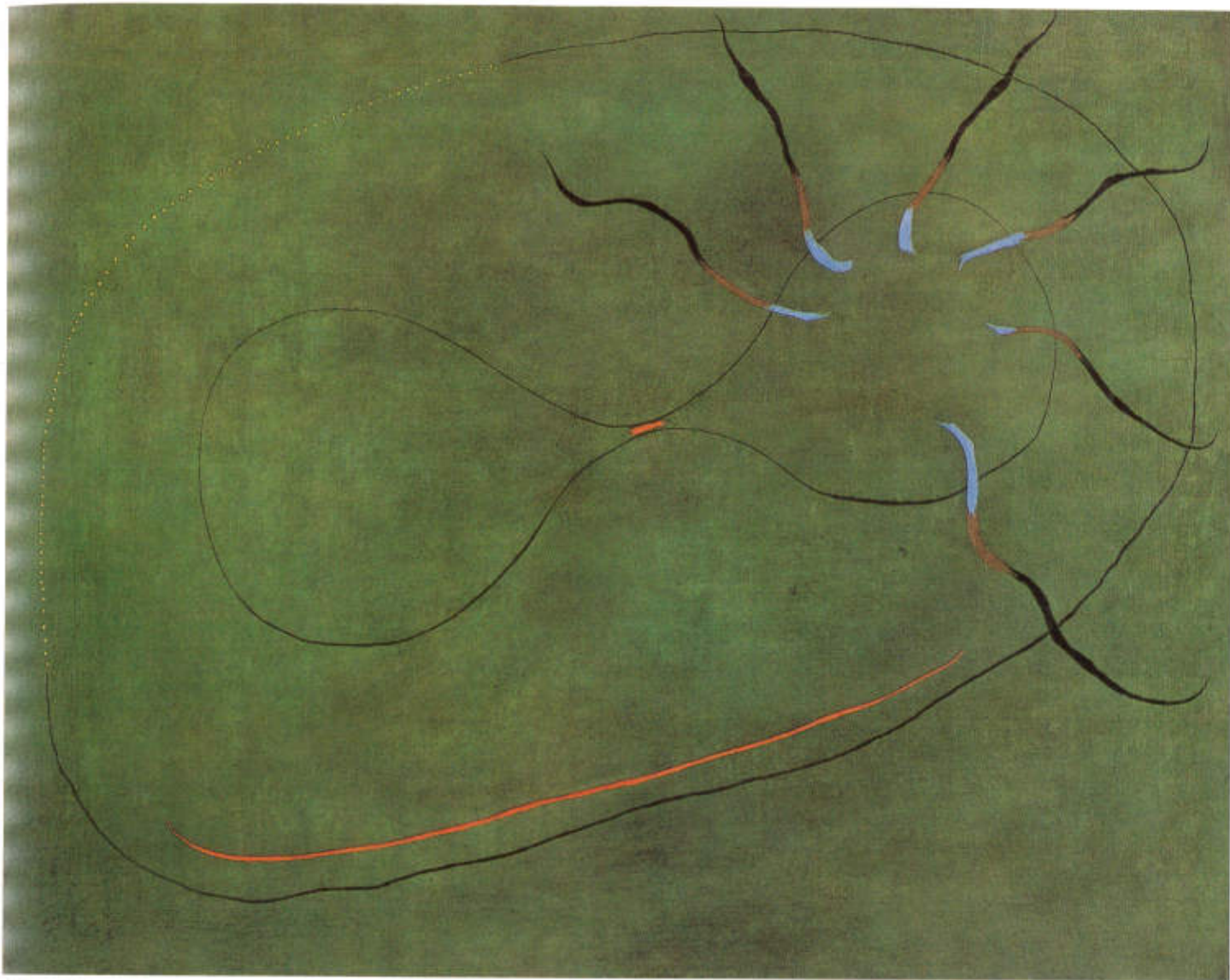
un "segno" specificamente indirizzato a lui; mentre dal lato del soggetto c'è un desiderio inconscio che lo guida inconsapevolmente verso quel segno, anzi che lo costituisce come tale, e permette al segno di venire decifrato dopo l'accaduto.

La semiosi del Surrealismo

Benché *Nadja* sia costruito come una trama di casi oggettivi, l'illustrazione più chiara di come esso funzioni è presentata all'inizio di un altro romanzo autobiografico, *L'Amour fou* (1937). Qui Breton racconta che va al Mercato delle pulci di Parigi e porta a casa un cucchiaio di legno con una scarpetta scolpita all'estremità del manico [5]. Pur non piacendogli, mette l'oggetto sul tavolo e allora si ricorda di un altro oggetto che aveva inutilmente chiesto ad Alberto Giacometti di scolpire qualche tempo prima. L'oggetto, un posacenere a forma di scarpetta di vetro, doveva esorcizzare l'espressione senza senso che gli girava per la testa come un motivetto insistente: "*cendrier-Cendrillon*" (posacenere-Cenerentola). Improvvisamente, scrive, comincia a vedere il cucchiaio appena acquistato come una serie di scarpette, ognuna doppio della precedente (l'incavo del cucchiaio come davanti della scarpetta, il

▲ 1930b, 1931b, 1932e

▲ 1931a, 1959c

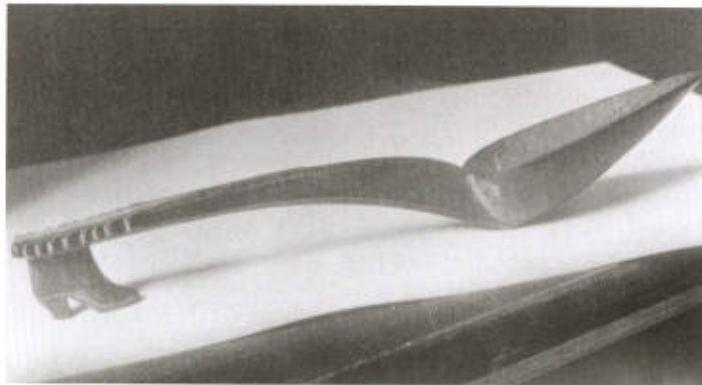


4 • Joan Miró, *Il bacio*, 1924
Olio su tela, 73 x 93 cm

manico come parte intermedia e la scarpetta scolpita come tacco; poi la scarpetta stessa come davanti, sezione intermedia e tacco; ancora – immaginariamente – il *suo* tacco come contenente un'altra scarpetta; e così via).

Breton intende semioticamente questa struttura in cui un oggetto è rispecchiato da un altro, il doppio facendo da rappresentazione del primo – la vede cioè come un segno. In questo è completamente ortodosso, poiché i segni sono sempre descritti come doppi fantasmi delle cose che rappresentano, ma, soprattutto, questa condizione di doppio è a sua volta all'origine del linguaggio stesso, come quando un bambino, ripetendo un suono – “ma-ma”, “pa-pa”, “ca-ca” –, improvvisamente comprende che il secondo suono, raddoppiando il primo, si ripercuote sul primo facendone un significante (cioè non un suono casuale ma un'espressione significativa) e lo costituisce come supporto di un significato intenzionale.

Il cucchiaio-scarpetta è allora il mondo condensato in un segno. Ma, punto cruciale, questo segno non era solo indirizzato a



5 • Man Ray, *il cucchiaio-scarpetta di Breton*, 1934
Da *L'Amour fou* di André Breton (1937)



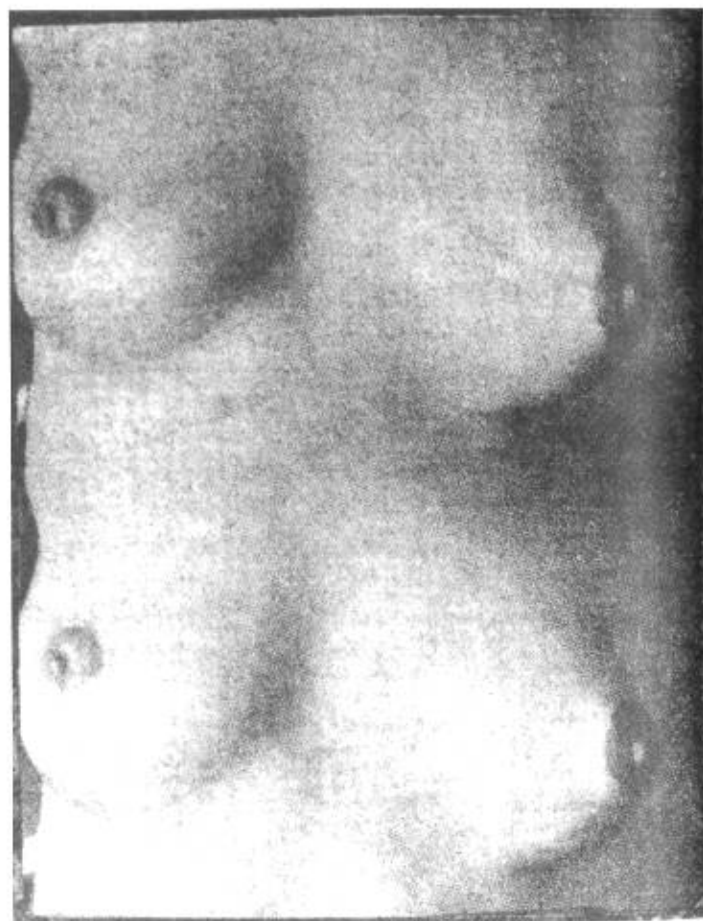
Le riviste surrealiste

La *Révolution surréaliste*, la rivista che fu il sostegno del movimento surrealista, durò dieci anni, a partire dal 1924, diventando dopo il numero 12, nel 1929, *Le Surréalisme au service de la révolution*, a sua volta sostituita poi dall'esteticamente più ambizioso *Minotaure*. All'inizio era divisa da un dibattito interno tra André Breton e il primo direttore, Pierre Naville. Quest'ultimo disegnò orgogliosamente la copertina di *LSR* sul modello della rivista di scienze del XIX secolo *La Nature*, la cui "natura positivista" corrispondeva al carattere di documentazione della rivista surrealista - con i suoi resoconti di sogni e risposte a questionari su problemi come "Il suicidio è una soluzione?". Naville inoltre chiamò gli uffici della rivista la "centrale" surrealista, imitando i quartier generali delle cellule del Partito comunista. Un collage di tre fotografie dei membri del movimento riuniti alla *centrale* campeggiavano sul primo numero di *LSR* (dicembre 1924). Il posto della fotografia era assicurato sia sulla copertina sia sulle pagine della rivista, perché Naville era interessato all'immaginario anonimo popolare ed era programmaticamente ostile all'arte. Ma quando Breton assunse la direzione della rivista cominciò a pubblicare in quattro parti il suo testo *Il Surréalisme e la pittura*, in cui mostrò come la genesi della produzione visiva surrealista (nell'opera di Picasso) avesse prodotto artisti come Miró, Arp, Ernst e Masson.

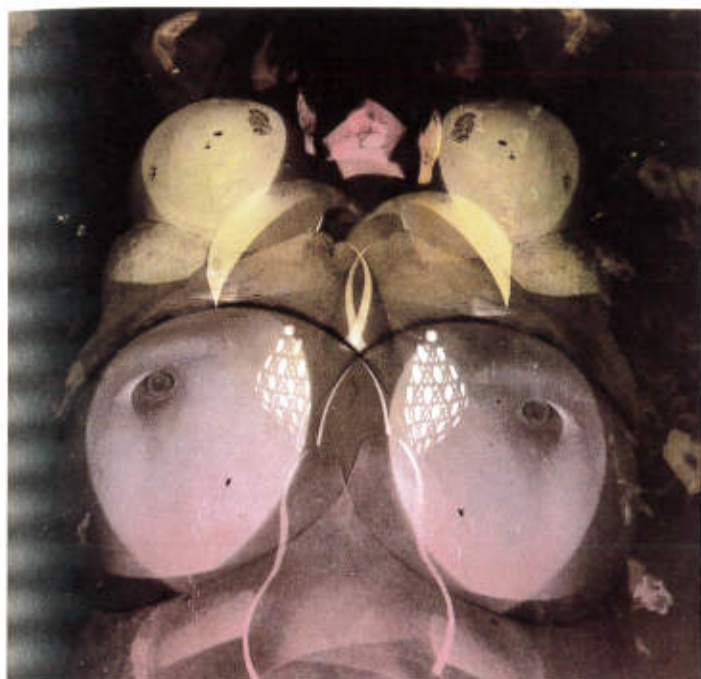
Il carattere documentario della rivista non venne però abbandonato del tutto. Breton celebrò il "50° anniversario della scoperta dell'isteria" con la pubblicazione di fotografie dei pazienti di Charcot all'ospedale della Salpêtrière. Il passaggio da *LSR* alla seguente *LSASDLR* fu costituito dal secondo manifesto del Surréalisme, sempre di Breton, in cui dichiarò l'espulsione di molti dei membri originari del movimento, in particolare di quelli che, lasciata la *centrale*, si unirono poi a Georges Bataille e alla sua rivista radicale *Documents*. Annunciando sulla copertina che i campi dei suoi interessi andavano dall'etnografia all'archeologia e alla cultura popolare, oltre alle arti, *Documents* celebrò la versione di Bataille del "disgusto" di Naville con l'esplorazione di quello che chiamò *l'informe*.

Breton, era voluto da lui grazie al potere del suo desiderio inconscio. Egli infatti associava questo segno-materiale ai propri pensieri inconsci, che, a lui ignoti, lo avevano condotto ad assumere il ruolo di un principe che cerca la sua bella. Segue poi il racconto dell'incontro di Breton con il soggetto di questo "folle amore", un incontro i cui dettagli scopre con grande stupore che erano stati "predetti" tutti da una poesia automatica che aveva scritto un decennio prima e che ora inconsciamente ripete nel presente. Così, se il "segno" del mondo è strutturato attraverso il doppio, anche l'inconscio opera in base allo stesso principio. Freud ha descritto questo meccanismo come coazione a ripetere; negli anni Sessanta, lo psicanalista francese Jacques Lacan l'ha reinterpretato semioticamente affermando che l'inconscio è strutturato come un linguaggio. Il doppio è dunque la condizione formale delle pulsioni inconse.

Il fatto che la fotografia sia una funzione del doppio - non solo "rispecchia" il suo oggetto ma, tecnicamente, le sue stampe sono dei multipli - ne fece un veicolo perfetto per il Surréalisme, che sfruttò questo aspetto con l'uso della doppia esposizione, della stampa sovrapposta, delle giustapposizioni di negativo e positivo della stessa immagine e doppi montaggi per produrre questo senso del mondo raddoppiato come segno. Il primo numero di *La Révolution surréaliste* conteneva diverse fotografie di Man Ray in cui era in opera il doppio [6].



6 - Man Ray, *Senza titolo*, 1924
Pubblicata in *La Révolution surréaliste*



7 - Hans Bellmer, *Bambola*, 1938

Ma il doppio, come si è notato, ha un altro contenuto psicanalitico, un aspetto del quale Freud discute nel suo testo *Il perturbante* (1919). I fantasmi, materia stessa del perturbante, sono dei doppi del vivente, ed è quando i corpi viventi sono doppiati da quelli senza vita – come nel caso degli automi o dei robot, o talvolta delle bambole, o delle persone in stato di trance – che assumono l'aspetto perturbante di fantasmi. Che i doppi producano questa condizione è dovuto, spiega Freud, al ritorno di precedenti stati di angoscia. Uno di essi deriva dal senso infantile di onnipotenza in cui il bambino si crede capace di proiettare il proprio controllo nel mondo circostante, scoprendo poi che questi doppi di sé gli si rivolgono contro minacciandolo e attaccandolo. Un altro è l'angoscia di castrazione, in cui, in modo simile, la paura prende la forma di un doppio fallico. Più in generale, dice Freud, tutto ciò che ricordiamo della nostra coazione interna a ripetere ci colpisce come perturbante.

Che Hans Bellmer abbia basato gli inizi del proprio lavoro artistico interamente su una bambola costruita per l'occasione, che sistemava in varie situazioni e poi fotografava, ha a che fare con questa operazione del perturbante. Non solo la bambola è legata a questa esperienza, ma il trattamento che ne fa Bellmer dimostra che il modo in cui la bambola appare allo spettatore dipende dalle operazioni sia del sogno sia del caso oggettivo, e inoltre la proietta, attraverso il doppio fotomeccanico, come emblema dell'angoscia di castrazione: femmina tumescendo raddoppiata come organo maschile [7]. Il doppio perturbante, benché slegato dalla figura della bambola, fu sfruttato anche dal belga René Magritte.

Si noti come la descrizione freudiana dell'esperienza del perturbante ci riporti direttamente alla ricetta di Breton per il caso oggettivo. "La ripetizione involontaria", scrive Freud, "rende perturbante ciò che di per sé è innocuo, e ci insinua l'idea della fata-

lità, dell'incluttabilità, laddove normalmente avremmo parlato soltanto di "caso". E in rapporto al caso oggettivo in *Nadja*, dove l'attrazione di Breton per Nadja stessa è in parte dovuta alla sua capacità di predire quando la situazione casuale si verificherà, Freud ricorda la tendenza dei suoi pazienti nevrotici ad avere "presentimenti" che "di solito si rivelavano fondati", un fenomeno che collega al ritorno della primitiva onnipotenza dei pensieri. All'esempio comune che accade alla maggior parte delle persone delle ripetizioni "perturbanti" dello stesso numero (data di nascita, indirizzo, numero di telefono di un nuovo amico), Freud risponde: "Chi non è solidamente corazzato contro le tentazioni della superstizione si sentirà incline ad attribuire a questo ostinato ritorno del medesimo numero un significato misterioso, a vedervi per esempio un segno dell'età che gli sarà consentito raggiungere".

Il caso oggettivo dunque fornisce uno sfondo comune alla pratica fotografica surrealista come ai "quadri di sogni" di Miró, perché, come la prima, i secondi sono basati sulle onde di colore che producono un segno del desiderio del sognatore. L'ha riconosciuto lo stesso Miró in un suo straordinario quadro di questo periodo in cui ha messo una macchia di blu ceruleo intenso su uno sfondo bianco e sopra ha scritto: "Questo è il colore dei miei sogni", ma nell'angolo in alto a sinistra ha scritto a lettere molto più grandi: "Foto". Da qualche parte sulla superficie materiale del quadro le catene del reale e dell'inconscio si incontrano.

ULTERIORI LETTURE:

- Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1983
 Roman Jakobson, *Why "Mama" and "Papa"* (1953), trad. ingl. in *Selected Writings*, Mouton, The Hague 1962
 Rosalind Krauss e Jane Livingston, *L'Amour fou: Surrealism and Photography*, Abbeville Press, New York 1986
 William Rubin, *Dada and Surrealism Art*, Harry N. Abrams, New York 1968
 Sidra Stich (a cura di), *Anxious Vision: Surrealist Art*, Abbeville Press, New York 1980

Dopo aver lavorato come artista commerciale a Bruxelles, René Magritte si unisce al movimento surrealista a Parigi, dove la sua arte gioca con le forme della pubblicità e le ambiguità del linguaggio e della rappresentazione.

Mentre era ancora a Bruxelles, René Magritte (1898-1967) gestiva uno studio specializzato in arte commerciale, grafica e pubblicità, nel garage sotto casa; in seguito, a Parigi si è spesso dedicato alla grafica e alla pubblicità per mantenersi. Per alcuni critici il suo stile figurativo privo di espressione è sempre stato pericolosamente vicino a quello dell'arte commerciale, ma la sua esperienza in questo campo può anche dar conto del suo interesse costante per il rapporto tra forme visive e forme verbali e per l'interazione – spesso l'interferenza – tra questi due modi di evocare un oggetto o di suggerire un'idea. Può anche spiegare la sua successiva propensione a realizzare i quadri più importanti in varie copie. La sua opera più famosa, *Il tradimento delle immagini* [1], in cui sotto l'immagine di una pipa figura la didascalia "Ceci n'est pas une pipe" (Questa non è una pipa), fu realizzata in almeno cinque versioni, una volta come grande insegna. Un altro quadro, *L'impero della luce* (1952), in cui una casa buia illuminata da lampioni in un paesaggio notturno ha però lo sfondo di un cielo diurno, fu rifatto in sedici versioni ad olio e sette a gouache (la prima nel 1949, l'ultima nel 1964). Nel 1965 plagiò la propria *Grande famiglia* (1963) – immagine di un oggetto (in questo caso un uccello, nel *Seduttore* una nave) fatto della materia del suo ambiente (qui le nuvole, là le onde) – per realizzare l'uccello per la pubblicità della Sabena Airlines.

La potenziale complementarità di arte alta e arte commerciale dipendeva dalla natura della cultura di massa. Stimolato dalla pubblicità, il desiderio di una merce diventava desiderio non tanto di un oggetto unico quanto di una di numerose copie. Come scrisse

▲ Walter Benjamin nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), tale desiderio pretende di ricavare un senso di equivalenza "anche da un oggetto unico mediante la riproduzione". Traendo l'idea stessa di unicità e di distanza (quella che Benjamin chiama "aura") dall'esperienza vissuta, la cultura della merce prepara contemporaneamente alle seduzioni dell'immaginario mediatico e allo spettacolo di un artista che plagia la propria stessa opera.

Tutto nella posizione surrealista, tuttavia, sembrerebbe voler evitare il prodotto di massa e il prefabbricato. Tutto sembrerebbe teso al momento irripetibile dello shock in cui l'oggetto più banale della vita quotidiana viene reinfuso di un potere sorprendente e

▲ rivelatore – che André Breton chiamò "il meraviglioso" e teorizzò come "caso oggettivo". Poiché gli artisti surrealisti si prestarono al design di gioielli, di vetrine di grandi magazzini e di scenari hollywoodiani durante gli anni Trenta e dopo la guerra, la commercializzazione del movimento urtò la generazione degli artisti del dopoguerra come un tradimento della missione surrealista di trasformare la realtà per creare una coscienza rivoluzionaria. Nel 1962, in occasione della retrospettiva di Magritte a Knokke-le-Zoute, in Belgio, Marcel Mariën (1920-93), un surrealista belga della seconda generazione e direttore di *Naked Lips*, diffuse un volantino tra gli abbonati della rivista intitolato "Grandi sconti" e falsamente firmato "Magritte". In alto al foglio era riprodotta una banconota belga con la testa di Magritte montata sopra quella del re Leopoldo I. Sotto si fa lamentare Magritte che i suoi quadri vengono usati per una sporca speculazione, venduti come pellicce o gioielli. "Ho deciso di mettere fine a questo vergognoso sfruttamento del mistero", conclude il testo, "mettendolo a portata di tutte le borse. Sotto si troveranno i dettagli necessari [un vaglia postale] che, come spero, condurrà ricchi e poveri insieme al cospetto del mistero genuino. (Le spese di spedizione non sono incluse nel prezzo)".

Coazione a ripetere

È possibile tuttavia sostenere che l'interesse di Magritte per il multiplo non fu causato da un allentamento della "purezza" della sua vocazione surrealista. Molti dei suoi primi quadri sono internamente composti attraverso il ricorso al multiplo. Il suo ritratto di Paul Nougé (1895-1967) del 1928 raddoppia una singola immagine del poeta belga, mentre *Il cielo assassino* [2] sospende lo stesso cadavere insanguinato di uccello per quattro volte sullo sfondo di una scogliera rocciosa. Si può perfino dire che ciò che permette di identificare Magritte come surrealista è l'idea che una forma di raddoppiamento abita la sua opera fin dall'inizio, infondendovi una versione della pratica surrealista del doppio legato ai concetti freudiani di perturbante e di coazione a ripetere.

● Freud ha identificato il sentimento del perturbante con il senso del ritorno di qualcosa di arcaico e ha collegato l'angoscia che lo accompagna alla coazione a ripetere della pulsione di morte; il per-

▲ 1926

▲ 1964

● Introduzione I, 1926



Ceci n'est pas une pipe.

Magritte

1 • René Magritte, *Il tradimento delle immagini*, 1929

Olio su tela, 60 x 81 cm

turbante può così essere considerato una sorta di cruzione del non vivente al centro stesso della vita: un ritorno del morto vivente. È questo carattere a soffiandere l'immaginario magrittiano di una serie come quella di *La condizione umana* [3], in cui il quadro mostra un paesaggio su cui è sovrapposto un quadro dello stesso paesaggio, i bordi della rappresentazione interna fusi con quello che ora si riconosce come lo statuto "puramente" rappresentativo dell'immagine globale, formalmente intesa come trasparentemente reale. Così il doppio morto (la rappresentazione) crompe nella realtà vivente minacciandone la solidità, succhiandone la sostanza, come i vampiri che tornano attraverso gli specchi.

Nel contesto del Surrealismo, Roger Caillois ha offerto un esempio alternativo di spettralità del morto vivente. Con il caso del mimetismo animale, in cui la mantide religiosa offre una vertiginosa prospettiva di morte che imita la vita che imita la morte, si apre una stanza degli specchi che negli anni Sessanta sarà identificata col termine *simulacro*. Come l'animale morto che "mima la morte", il simulacro offre un caso di somiglianza in cui viene rotto un cruciale filo interno tra cose simili: la "vita" nell'esempio della

mantide religiosa, l'"assenza di peccato" nell'esempio dell'umanità dopo la Caduta (l'uomo era originariamente fatto ad immagine di Dio, dopo la Caduta non Gli assomiglia più). Nei due esempi però c'è un'ultima corte d'appello che permetterà di distinguere l'insetto vivo dalla sua copia morta o l'innocente dal peccatore, mentre l'ultimo stadio simulacrale è invece quello dove non c'è modo di differenziare la copia dall'originale, la morte dalla vita. È uno stadio di multipli *senza originali*. Michel Foucault invocherà questo stadio alla fine di *Questa non è una pipa*, il suo testo del 1968 su Magritte e il simulacro: "Verrà un giorno in cui l'immagine stessa col nome che porta sarà disidentificata dalla similitudine indefinitamente trasferita lungo una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell [riferimento alle scatole di minestra di Andy Warhol]".

Fu nello stesso periodo dei primi anni Sessanta, quando ai suoi colleghi belgi sembrava che Magritte avesse ceduto al nemico, che Foucault sviluppò una teoria della letteratura positivamente basata sull'idea di simulacro (benché in modo slegato dal Surrealismo). Un esempio di questo lavoro, il suo libro *La morte e il labirinto* (1963) che tratta dello scrittore Raymond Roussel, era noto a

▲ 1930s

▲ 1971



2 • René Magritte, *Il cielo assassino*, 1927

Olio su tela, 73 x 100 cm

Magritte, anch'egli interessato ai procedimenti di Roussel per estrarre il senso dalle parole (come il morto succhia la vita dall'essere vivente). Nel 1966 l'attenzione di Magritte fu attratta anche dal nuovo libro di Foucault, *L'ordine delle cose*, il cui titolo coincideva con quello di una sua mostra in corso. I due si scambiarono delle lettere nel 1966; l'interesse di Foucault lo portò a rivolgersi nel 1968 direttamente all'opera di Magritte.

Usando *Il tradimento delle immagini* di Magritte come oggetto esemplare del suo saggio, l'analisi di Foucault verteva su quello che in francese si chiama "oggetto-lezione". Si tratta della parte dell'insegnamento di grammatica in cui, dice Foucault, un insegnante disegna un'immagine alla lavagna e sotto scrive il suo nome. Questa combinazione di immagine e nome, Foucault la chiama un *lieu commun*, uno "spazio comune", cioè letteralmente la pagina, o uno "sfondo comune", riferendosi alla convenzione che assumiamo fin dal nostro primo abbecedario ("A come albero, B come banco, C come...") e poi dalle spiegazioni scritte, dalle voci del dizionario o dei manuali scientifici di tutti i tipi. È una convenzione in cui la striscia di spazio bianco che separa lo spazio dell'illustrazione da quello del testo di fatto li lega con la potente colla di quello che il filosofo Ludwig Wittgenstein ha talvolta chiamato un "gioco linguistico" e altre volte una "forma di vita".

Il potere di questa convenzione sta prima di tutto nel fatto che la rappresentazione scompare nell'oggetto-lezione. Così scrive Foucault: "Pur essendo il deposito, su un foglio o su una lavagna, di un

po' di mina di piombo o di una sottile polvere di gesso, esso non 'rinvia' come una freccia o un indice puntato a un certo [oggetto] che si trovi lontano o altrove; esso è [quell'oggetto]". In secondo luogo, il rapporto codificato nella coppia immagine-didascalia è quello di verità: tra l'immagine (come copia) e il modello nel mondo a cui è trasparente. Per questa ragione il "luogo comune" fa da base alla conoscenza: "È lì", scrive Foucault, riferendosi alla striscia di spazio che collega immagine e didascalia, "su quei pochi millimetri di spazio bianco, sulla sabbia calma della pagina, che si allacciano tutte le relazioni di designazione, nominazione, descrizione, classificazione".

Sfidando apparentemente la banalità del luogo comune, la tradizione modernista del "calligramma" è secondo Foucault solo un tentativo nascosto di rafforzarla. Quando Guillaume Apollinaire dispone una poesia sulla pioggia in righe verticali che imitano la pioggia stessa, crede di aver collassato la struttura duale del luogo comune in un tipo più alto di sintesi in cui la parola "pioggia" scompare nel suo oggetto reso nuovamente presente sulla pagina. Affermando che questa trasparenza è futile, poiché leggere la poesia ci distoglie dall'immagine che forma e guardare l'immagine ci fa ignorare le parole, Foucault sostiene che il calligramma serve comunque a Magritte come punto di partenza, perché quel che accade in *Il tradimento delle immagini* è una forma di "calligramma disfatto".

Il calligramma è disfatto quando la sostanza della scrittura - "questa non è una pipa" - e quella dell'immagine sono in modo

▲ 1958

▲ 1911, 1912



3 • René Magritte, *La condizione umana*, 1933
Olio su tela, 100 x 81 cm

evidente prodotti della stessa mano (qui la schematicità dello stile di Magritte serve a questo scopo). Ma questo calligramma è disfatto perché cancella ironicamente l'insistenza tautologica dell'immagine-poesia e al tempo stesso il contenuto di verità dell'oggetto-lezione. Tale cancellazione riguarda l'operazione di *questa* nell'opera, che funziona in almeno tre modi simultaneamente, producendo infine una confusione che annulla del tutto l'operazione stessa. *Questa* in "Questa non è una pipa" indica la parola *pipa* e dunque la non somiglianza tra parola e immagine? O indica se stessa, la parola *questa*, e dunque la non somiglianza tra questa forma di linguaggio e la rappresentazione? Oppure indica l'oggetto-lezione come intero e dunque la non somiglianza tra esso e il modello mondo-reale a cui si suppone che sia trasparente? Essendo queste non somiglianze tutte vere, ciò che decade in questa manovra ironica è la "verità" che il linguaggio cerca di codificare nella forza primaria del lato indicale del linguaggio cristallizzata nel termine *questa*.

Tornando allo spazio bianco che lega oggetto e didascalia, Foucault conclude che, se "il calligramma ha riassorbito questo interstizio", il calligramma-suo-malgrado di Magritte riapre "la trappola che il calligramma aveva chiuso su ciò di cui parlava. Ma, di colpo, la cosa stessa è volata via. [...] la trappola è stata rotta sul vuoto: l'immagine e il testo cadono ciascuno dalla propria parte, secondo la gravitazione che è loro tipica. Essi non hanno più uno spazio comune". E se l'oggetto (il modello mondo-reale) scompare

dal luogo della conoscenza come garanzia del suo valore di verità che lo sottende ma sempre trasparente ad esso, ciò che ne deriva è la condizione simulacrale, un mondo di multipli senza originale.

Il museo disfatto

Rivelatosi come giovane poeta negli anni Quaranta nell'orbita di Magritte e di altri surrealisti belgi come Paul Nougé, Marcel Mariën e Christian Dotremont, Marcel Broodthaers inizialmente condivise il giudizio su Magritte espresso in "Grandi saldi". Ma nel corso della realizzazione del suo *Museo d'arte moderna* dopo il 1968, Broodthaers cominciò ad accostare l'idea di un'operazione linguistica simulacrale e Magritte, mediato dal testo di Foucault, diventò strategicamente importante. Così in *L'aquila dall'oligocene ad oggi*, la mostra del suo *Museo d'arte moderna, Dipartimento delle aquile* montata nel 1972 a Düsseldorf, espose centinaia di oggetti tutti accompagnati da un'etichetta che diceva "Questa non è un'opera d'arte". Spiegando la didascalia come formula ottenuta dalla contrazione di un'idea di Marcel Duchamp e di una anti-
 • tetica di Magritte, Broodthaers riprodusse *Fontana* di Duchamp e *Il tradimento delle immagini* di Magritte su due pagine frontali del catalogo della mostra e raccomandò al lettore di leggere *Questa non è una pipa* di Foucault.

Due modi di intendere questa "contrazione" sono, primo, di vedere l'intero contesto istituzionale in cui l'opera d'arte è situata come oggetto-lezione a cui puntava il ready-made di Duchamp, poiché è quel contesto ad assumere l'oggetto - orinatoio, pettine, attaccapanni - per conferirgli lo statuto di arte; secondo, cogliere il modo in cui la lezione è confusa dalle varie frecce del "calligramma sciolto" di Magritte, che indicano ora l'etichetta stessa (come non opera d'arte), ora gli oggetti in mostra, molti dei quali, come aquile imbalsamate od oggetti vari con sopra stampata un'aquila, sono non estetici in sé (e dunque non opere d'arte), e ora l'insieme della mostra nella sua condizione di "finzione". Se infatti Duchamp ha voluto esporre l'istituzione del museo come convenzione, Broodthaers ora la espone come simulacro.

ULTERIORI LETTURE:

Thierry de Duve, *Echoes of the Ready-made: Critique of Pure Modernism*, in *October*, n. 70, autunno 1994

Michel Foucault, *Questa non è una pipa*, trad. it. SE, Milano 1966

Denis Hollier, *The Word of God: 'I am dead'*, in *October*, n. 44, primavera 1988

David Sylvester e Sarah Whitefield, *René Magritte: Catalogue Raisonné*, 5 volumi, Menil Foundation-Philip Wilson Publishers, London-Houston 1992-97

Alberto Giacometti, Salvador Dalí e André Breton pubblicano testi sull'“oggetto a funzionamento simbolico” nella rivista *Le Surréalisme au service de la révolution*; il Surrealismo estende l'estetica del feticismo e della fantasia al regno della produzione.

▲ **A**lla scultura tradizionale giunsero due sfide dal manufatto tribale, nell'uso che ne fecero gli artisti primitivisti, e dall'oggetto d'uso quotidiano, riproposto nel ready-made Duchampiano. Nonostante la loro ovvia diversità, questi oggetti sembravano possedere o fare leva su una sorta di potere feticistico. Il manufatto tribale evocava il feticcio come oggetto rituale, con una propria vita e un valore culturale, mentre il ready-made era il feticcio del prodotto commerciale, della merce. Secondo l'analisi marxista classica, la produzione capitalista ci induce a dimenticare che le merci sono prodotte dal lavoro umano, e quindi tendiamo ad attribuir loro una vita o un potere autonomi, a felicizzarli in questo senso. Parte dell'attrazione verso il manufatto tribale traeva origine dalla sua profonda distanza da un'economia capitalista di scambio delle merci, mentre la forza provocatoria del ready-made proveniva dall'implicita dimostrazione che, nonostante le sue pretese trascendentali, l'arte moderna fosse legata a questa stessa economia, che come qualunque prodotto era creata per essere esposta e venduta. Con l'avvento dell'oggetto surrealista, questa parziale tipologia della produzione modernista viene estesa, perché coinvolge un terzo tipo di feticcio, quello sessuale, il cui effetto era pure dovuto alla giustapposizione di differenti economie dell'oggetto.

Oggetti ambivalenti

■ Prendiamo in considerazione un oggetto già citato, il piccolo cucchiaino-scarpa trovato da André Breton in un mercato delle pulci a Parigi. Nel suo romanzo del 1937 *L'amour fou*, l'oggetto ricorda a Breton una frase, “il posacenere di Cenerentola”, che rappresenta il suo desiderio, senza dubbio per il fatto che mette insieme un cucchiaino, classico emblema della donna, e una scarpa, classico feticcio sessuale. Ma questo cucchiaino, racconta Breton, era anche un oggetto di “fattura contadina”, una cosa fatta a mano per uso personale ora fuori moda, letteralmente spinto nel mercato delle pulci dalla produzione industriale in serie. Così la sua funzione come segno di un volere o un desiderio repressi può essere collegata al suo statuto di residuo di una formazione sociale o modalità economica obsolete. In altre parole, l'attrazione surrealista per il “perturbante” nella vita soggettiva, per quelle immagini, oggetti o eventi familiari resi estranei dalla rimozione, può essere messa in rapporto con l'in-

teresse marxista nei confronti della “non contemporaneità” nella vita storica – dello sviluppo irregolare delle relazioni sociali e dei modi di produzione. La forza reale degli oggetti surrealisti come il cucchiaino-scarpa dipende da questa connessione tra storia soggettiva e sociale.

“Ciò che rende questi oggetti atti a ricevere l'investimento di energia psichica caratteristica dell'uso fattone dai surrealisti”, ha notato il critico americano Fredric Jameson, “è precisamente il segno mezzo abbozzato, non cancellato, del lavoro dell'uomo, il gesto umano su di essi; si tratta di gesti congelati, non ancora separati dalla soggettività, che per questo motivo restano potenzialmente misteriosi ed espressivi quanto il corpo umano stesso”. Come ha notato Jameson elaborando un'intuizione del critico tedesco Walter Benjamin, che nel suo saggio *Il Surrealismo. L'ultima istanza sugli intellettuali europei* (1929) celebrava il Surrealismo come quello che “per primo si imbatté nelle energie rivoluzionarie che si appaiono nelle cose ‘invecchiate’, nelle prime costruzioni in ferro, nelle prime fabbriche, nelle prime fotografie, negli oggetti che cominciano a scomparire”. Recuperare questi “simboli del desiderio del secolo precedente” equivaleva, per Benjamin, a riciclare queste “rovine della borghesia” come talismani del “pensiero dialettico” o della “presa di coscienza storica”. Questa “illuminazione profana” scaturiva a volte dal modo in cui un oggetto particolare poteva mettere in contraddizione differenti economie dell'oggetto.

Il primo oggetto surrealista proposto da Breton nel suo saggio *Introduzione al discorso sul poco di realtà* (1924) era stato visto sempre in un mercato delle pulci, ma in sogno. Era un libro fantastico, con le pagine di stoffa nera e la costa di legno scolpita a forma di gnomo. In questo saggio iniziale, Breton sottolineava l'irrealità dell'oggetto surrealista, la sua sfida alle “creature e alle cose della ragione” e all'uso, una definizione probabilmente estrapolata da una interpretazione del ready-made. Ma presto Breton passò a definire la realtà dell'oggetto surrealista in quanto segno del desiderio, che implica un'importante differenza rispetto al ready-made. Se infatti quest'ultimo è un oggetto trovato, raramente è fuori moda o perturbante e, benché possa implicare significati sessuali, non è investito di energia psichica. Al contrario, Duchamp puntava all'“indifferenza visiva”, addirittura alla “completa anestesia” nel ready-made, il quale, a differenza dell'oggetto surrealista

“separato dalla soggettività” in modo da poter sfidare la più radicata di tutte le credenze borghesi, l'origine soggettiva dell'arte.

Tuttavia, l'oggetto surrealista deriva dal readymade duchampiano come l'immagine surrealista deriva dal collage dadaista. Anzi, questo sviluppo fu uno degli atti inaugurali del Surrealismo, definito nel primo numero della sua prima rivista *La Révolution surréaliste* (1924) come “qualunque scoperta che cambi la natura o la destinazione di un oggetto o un fenomeno”. Questa trasformazione è perfettamente visibile nell'opera di Man Ray, il cui *Enigma di Isidore Ducasse* (1920), la fotografia di una macchina da cucire coperta di tela da sacchi e legata con una corda, accompagnava quella definizione sulla rivista. (Ducasse, noto come Lautréamont, era un poeta dell'Ottocento mitizzato dai surrealisti, che assunsero loro motto estetico il suo verso “bello come l'incontro casuale di una macchina da cucire e un ombrello su un tavolo d'anatomia”). Durante il suo periodo dadaista a New York, Man Ray produsse e/o fotografò molti readymade, alcuni puri e altri “assistiti”. Esempi rispettivi di ciascun tipo sono un semplice frullino intitolato *Uomo* e la sua controparte, due specchi emisferici divisi da una lastra di vetro tenuti insieme da sei mollette da bucato, intitolata *Donna* (entrambi del 1918). Il doppio senso qui è voluto e prelude a un'opera di transizione intitolata *Dono* [1] creata per la sua prima esposizione a Parigi nel dicembre 1921 (Man Ray ha vissuto a Parigi fino al 1940). Per capriccio comprò un ferro da stiro di quelli usati sulle stufe a carbone, incollò una fila di quattordici puntine sulla parte

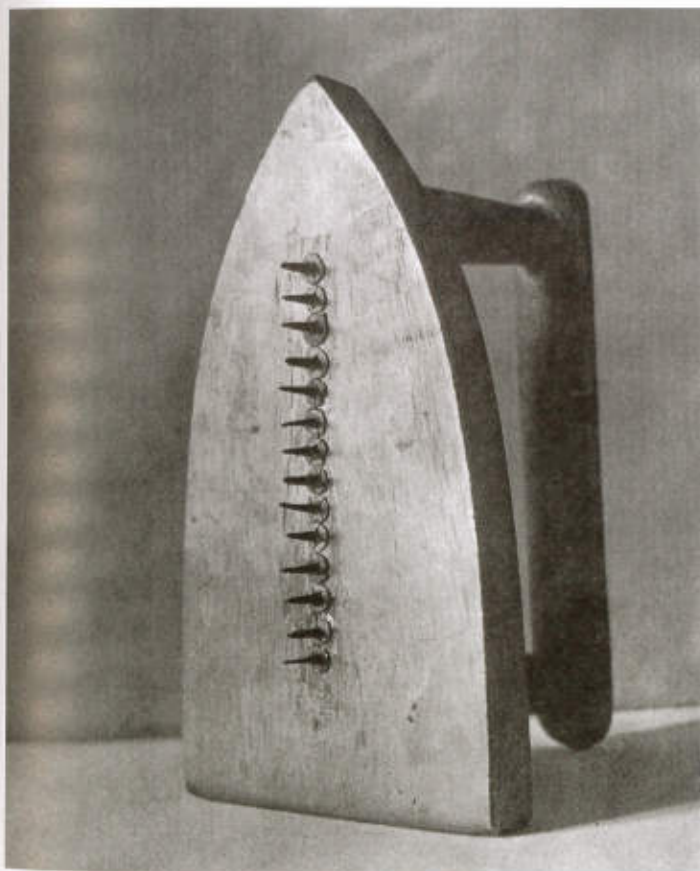
inferiore (molte repliche hanno invece dei chiodi) e aggiunse l'oggetto alla mostra. La carica sadica, solo implicita nel frullino di *Uomo* e nelle mollette di *Donna*, diventa qui esplicita, e le punte fanno del ferro readymade un oggetto protosurrealista. “Con questo puoi ridurre un vestito a brandelli”, osservò una volta Man Ray a proposito della sua opera, come per riconoscere che il suo sadismo era rivolto alle donne. “L'ho fatto una volta, e ho chiesto a una bella nera di diciotto anni di indossarlo mentre danzava”, aggiunse, in un modo che rivela quanto il feticismo razziale possa conciliarsi con quello sessuale (come accade spesso nel suo lavoro). Ma se *Dono* fosse stato semplicemente sadico, non sarebbe stato così efficace; lo è grazie alla sua ambivalenza, che è duplice. Dal punto di vista del rapporto con lo spettatore l'oggetto è aggressivo, ma è stato designato come regalo; in questo modo rende letterale l'ambivalenza di ogni dono – che è al tempo stesso un'offerta fatta e un debito contratto – ambivalenza analizzata dall'antropologo francese Marcel Mauss nel suo *Saggio sul dono* del 1925. Inoltre, in questo modo *Dono* è ambiguo dal punto di vista della funzione (i ferri da stiro lisciano e stirano, questo perfora e strappa) e del genere (il ferro da stiro è associato al lavoro femminile, questo possiede punte falliche). Messi in contraddizione, questi caratteri trasformano il ferro da stiro nell'equivalente artistico di un sintomo, o più precisamente di un feticcio, definito da Freud come un oggetto su cui convergono desideri conflittuali.

1930 - 1939

Oggetti mobili e muti

I surrealisti furono tra i primi modernisti a studiare attentamente Freud, ma svilupparono anche intuizioni parallele e non è chiaro quanto conoscessero testi come il saggio sul feticismo del 1927. Per Freud il feticcio è un sostituto del pene che manca alla madre. La scoperta di questa mancanza suscita orrore nel bambino (il caso ambiguo della bambina è liquidato sinteticamente), facendogli avvertire la minaccia di “castrazione”, e lo induce a rivolgersi a surrogati del pene, cioè a feticci, per mantenere la sua fantasia di integrità corporea, di potere fallico. In questo modo il feticismo è una pratica dell'ambivalenza in cui il soggetto maschile riconosce e contemporaneamente ripudia la castrazione o qualunque perdita traumatica. Questa ambivalenza produce una scissione del soggetto, ma anche una scissione del feticcio in un oggetto ambivalente – sia “memoria” della castrazione che “protezione” contro di essa. Ecco perché, secondo Freud, il feticcio spesso suscita sia “ostilità” che “affezione” e perché, al di là del desiderio sessuale che viene trasferito su di esso, è un oggetto così intenso.

I surrealisti erano intrigati da questa prospettiva e la misero in gioco attraverso immagini e oggetti. Per esempio, le loro fotografie di nudo oscillavano spesso tra parti frammentarie e interi feticisti, in cui il corpo femminile appare castrato e castrante in un momento, per ritornare integro e fallico un attimo dopo. Ma l'ansia di castrazione e la difesa feticistica sono messe a fuoco soprattutto negli oggetti surrealisti, in particolare in quelli di Alberto Giacometti. È come se alcuni dei suoi oggetti mirassero a sospendere la



1 • Man Ray, *Dono*, 1921
Ferro da stiro, chiodi, 17 x 10 x 11 cm

▲ 1918, 1924, 1930b

▲ Introduzione 1, 1930b

castrazione che definisce la differenza sessuale nella teoria freudiana, o per lo meno a rendere ambiguo il riferimento sessuale (come in *Palla sospesa*); altri sembrano scongiurare feticisticamente questa castrazione (come i due *Oggetti sgradevoli* [1930-31]), mentre altri ancora sembrano punire sadicamente il suo rappresentante femminile (come *Donna con la gola tagliata* [1932])

Per il numero del dicembre 1931 di *Le Surréalisme au service de la révolution*, Giacometti schizzò sette oggetti sotto la rubrica "objets mobiles et muets". Uno strano titolo, che evoca cose perturbantemente vive, mobili grazie al desiderio, ma mute per via della rimozione. Almeno cinque degli oggetti vennero poi realizzati, mentre gli altri due ricordano comunque scenari di sesso e/o sacrifici tipici di Giacometti. Nel disegno, una mano quasi tocca una forma fallica, come per mettere alla prova il tabù che impedisce di toccare l'oggetto del desiderio (che si tratti di un animale totem, di un oggetto sessuale o di un'opera d'arte), o come per evidenziare la relazione complementare tra desiderio e proibizione, trasgressione e legge, che struttura l'ambivalenza di queste opere. Giacometti

chiamò questo oggetto "sgradevole", come fece per un altro, poi raffigurato nel disegno, in cui la forma fallica è tagliata da un piano ma è difficile non sentire in sottofondo anche la parola "gradevole". Entrambi gli oggetti infatti sono allo stesso tempo "gradevoli" come feticci e "sgradevoli" in quanto forme che evocano la castrazione. Nell'opera finita, il primo *Oggetto sgradevole* sembra quasi animato, il corpo di un embrione con gli occhi, un oggetto che suggerisce una serie di associazioni ambivalenti (pene, feticcio bambino...) analizzate da Freud come oggetti dell'angoscia della perdita. Il riconoscimento della castrazione sembra inscritto nella forma dei chiodi: l'"ostilità" per il feticcio è comunemente mischiata all'"affetto".

Questo misto di gradevole e sgradevole, di feticistico e castratorio si ritrova anche nel più famoso oggetto surrealista: la tazza, il piattino e il cucchiaino ricoperti di pelliccia creati dalla surrealista svedese-tedesca Meret Oppenheim (1913-85) nel 1936. Questi oggetti hanno delle storie – sono i precipitati di racconti molto densi – ecco la storia di questo: un giorno al Café de Flore a Parigi

1930-1939



2 • La galleria Charles Ratton, Parigi, durante la Mostra surrealista di oggetti, maggio 1936

▲ 1930s

▲ Inroduzione I

Oppenheim capitò di mostrare a Picasso un disegno per un braccialetto ricoperto di pelliccia e Picasso replicò che si sarebbe potuto rivestire così qualunque cosa, "anche questa tazza con il piattino". Quando Breton nel 1936 invitò Meret Oppenheim a esporre alla *Mostra surrealista di oggetti* nella galleria Charles Ratton [2], lei comprò un servizio da tè in un grande magazzino e rivestì ogni oggetto con la pelliccia di una gazzella cinese. Breton intitolò l'opera *Colazione in pelliccia*, un omaggio al dipinto di Édouard Manet *Colazione sull'erba* del 1862-63 e al romanzo di Leopold von Sacher-Masoch *Venere in pelliccia* (1870; quel Sacher-Masoch da cui deriva il termine "masochismo"). *Colazione in pelliccia* è infatti una natura morta-con-nudo, una spiritosa interferenza nel rituale del tè di un'oscena allusione ai genitali femminili, che gioca ambigualmente anche sull'erotismo orale. Allo stesso tempo è una parodia per eccesso del feticcio freudiano, come per gettare la sua tendenza maschilista in faccia allo spettatore maschio. Si percepisce la gioia del potere riversata in questo scherzo riuscito, una *Venere in Pelliccia* che si diverte con il suo passatempo sadico. Ma la posizione sadica, sostiene Freud, può velocemente mutarsi nel suo doppio masochista e questo rovesciamento viene suggerito da un altro feticcio ideato da Oppenheim nel 1936, *Ma gouvernante - My Nurse - Mein Kindermädchen* [3] (il titolo implica che il feticcismo non ha genere o lingua specifici). Nel saggio del 1927, Freud utilizza come esempio di mistione di disprezzo e venerazione per il feticcio il piede fasciato delle donne aristocratiche dell'antica Cina. In quest'opera Oppenheim mostra scarpe bianche con tacchi legate, già un classico feticcio, rovesciate e avvolte con uno spago, evidente trofeo di sadismo maschile e masochismo femminile. Ma qui i tacchi sono guarniti con nappe e serviti su un piatto d'argento, come per sovvertire la posizione sadica attraverso il puro piacere di quella masochista; infatti nel contratto sadomasochista è il masochista ad avere il controllo della situazione.



3 • Meret Oppenheim, *Ma gouvernante - My Nurse - Mein Kindermädchen*, 1936
Metallo, carta, scarpe, filo, 14 x 21 x 33 cm

Oggetti perduti

Dal 1936 il feticcio era cominciato a diventare un cliché nelle mani dei surrealisti, che sembravano ormai sceneggiare gli oggetti sulla base degli scritti di Freud. In particolare Salvador Dalí fu accusato da Breton di avere "volontariamente incorporato" l'interpretazione psicoanalitica nell'arte in modo da indebolirne gli effetti. Secondo Breton questa specie di trascrizione immobilizzava il desiderio, invece di stimolare l'ambivalenza. Egli però cercava anche una fissazione, perché secondo lui ogni desiderio ha un oggetto distinto, che viene puntualmente trovato per caso, come il cucchiaino-scarpa al mercato delle pulci. Ma lo psicoanalista francese Jacques Lacan, che da giovane aveva frequentato i surrealisti, ha dimostrato come questa idea del desiderio soddisfatto sia del tutto irrealizzabile. Nella sua versione, il bisogno (come il bisogno di latte materno per il neonato) può essere soddisfatto, mentre il desiderio (il desiderio del seno assente, ad esempio) non può essere soddisfatto, proprio perché il suo oggetto è perduto (altrimenti il desiderio non sorgerebbe neppure) e può solamente essere ricreato nella fantasia. Da un

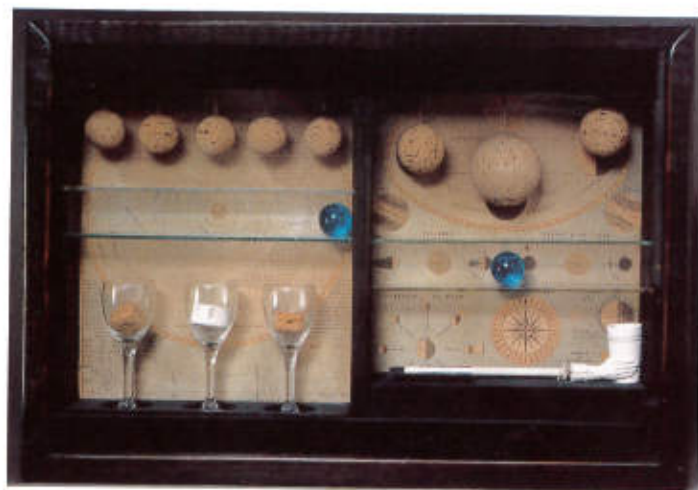
lato, quindi, come osservava Freud, "trovare un oggetto [sessuale] significa di fatto ritrovarlo"; dall'altro, sosteneva Lacan, questo ritrovamento è un'eterna ricerca: l'oggetto non può essere riconquistato perché è fantasmatico, e il desiderio non può essere soddisfatto perché è definito dalla mancanza. Da questo punto di vista, l'oggetto surrealista è impossibile in un senso che la maggior parte dei surrealisti non ha mai colto, per cui continuarono a insistere sulla sua scoperta, cioè su un oggetto adeguato al desiderio.

Questa confusione viene alla luce anche nell'episodio in cui ▲ Breton racconta come Giacometti creasse *Oggetto invisibile* (*Le mani stringono il vuoto*), altrimenti noto come *Personaggio femminile* [4]. La figura era nata da una crisi romantica, ci dice Breton, e Giacometti aveva problemi con le mani, con la testa e implicitamente con il seno, che risolse solo dopo avere scoperto uno strano elmo-maschera al mercato delle pulci. Per Breton questo è un esempio da manuale di un accoppiamento perfetto tra desiderio e oggetto. Ma di fatto *Oggetto invisibile* evoca la condizione opposta, l'impossibilità della riconquista dell'oggetto perduto. Con le mani a coppa e lo sguardo inespessivo, il personaggio femminile modella

▲ 1924



4 • Alberto Giacometti, *Objet invisible (Le mani stringono il vuoto)*, 1934
Bronzo, 153 x 32 x 29 cm



5 • Joseph Cornell, *Set per bolle di sapone*, 1947-48
Costruzione, 32,4 x 47,3 x 7,6 cm

l'"oggetto invisibile" in sua assenza: è il pathos innaturale della supplice alienata. Qui l'oggetto non è solo un feticcio che copre una mancanza, è anche una figura di questa mancanza, un analogo dell'oggetto perduto collegato al seno materno. Siamo così arrivati alla paradossale formula surrealista dell'oggetto trovato: un oggetto perduto non viene mai recuperato ma è eternamente cercato; sempre un sostituto, verte sulla sua stessa ricerca.

Di fronte a questa difficoltà, Giacometti abbandonò la fantasia traumatica per tornare alla rappresentazione mimetica come fonte primaria della propria arte: "Ho lavorato con il modello ogni giorno dal 1935 al 1940". Eppure, saturi di ambivalenza feticista, i suoi oggetti dei primi anni Trenta restano il punto più alto di questa pratica artistica. Troppo spesso questi quadri di "oggetti mobili e muti" diventarono in altre mani classificazioni di cose inerti e parlanti. Per esempio, nello stesso numero di *Le Surréalisme au service de la révolution* Dali presentò un catalogo di oggetti (oggetti "transustanziati", "proiettati", "impacchettati" e così via), un elenco assurdo proprio per sconvolgere qualsiasi tipo di ordine. Ma al di sotto delle tabulazioni, a reggerle rimane un "tavolo", come quello su cui avviene "l'incontro casuale di una macchina da cucire e un ombrello" nel verso di Lautréamont. Spesso questo tavolo fa parte della mostra - molti oggetti surrealisti appaiono in box o in vetrine - che allora non è così diversa dalle modalità d'esposizione in galleria o persino in un negozio. Gli oggetti nella celebre rassegna del 1936 degli oggetti surrealisti hanno fatto così un giro di 360° per tornare ad essere esposti come al mercato delle pulci.

Il teatro surrealista della fantasia venne sviluppato nella sua forma più compiuta dall'americano Joseph Cornell (1903-72). Modellate su vecchie gabbiette, slot-machine e simili, le sue scatole adattano la gabbia e la scacchiera di Giacometti e spesso mischiano il perturbante e il fuori moda della voga surrealista. Ma anche se questi "giocattoli filosofici" creano un'estetica della meraviglia - spazi di sogno dove sabbia e stelle, bolle di sapone e mappe lunari sembrano toccarsi [5] - alla fine divertono più che stupire. Inoltre, pur avendo a che fare con la perdita, la minimizzano nostalgicamente invece di attivarla in forma di trauma. Così, per quanto disparati siano gli oggetti, Cornell permette alla soggettività di restare coerente attraverso la memoria; e benché il desiderio attraverso alcune delle sue scatole (alcune si intitolano "hotel" e sono coperte di stelle), in altre esso appare solitario e onanistico, qualche volta sconnesso e morto (parecchie si chiamano "museo" e in alcune si trovano uccelli impagliati). L'oggetto surrealista è ormai giunto a un'altra destinazione: non una mostra dove oggetti sgradevoli diventano gradevoli gingilli, ma un reliquiario dove il soggetto bazzica il proprio desiderio come un fantasma.

LITTEPORI LETTURE:

- Walter Benjamin, *Il Surrealismo. L'ultima istantanea sugli intellettuali europei* (1928), trad. it. *Avanguardia e rivoluzione*, Einaudi, Torino 1973
 André Breton, *L'Amour fou*, trad. it. Einaudi, Torino 1974
 Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993
 Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993
 Rosalind Krauss e Jane Livingstone, *L'Amour fou. Surrealism and Photography*, Abbvie Press, New York 1987

▲ 1950c

Il ritratto di Lenin nei murales dipinti da Diego Rivera al Rockefeller Center fa scoppiare uno scandalo: il Muralismo messicano produce opere pubbliche di contenuto politico in varie località americane, stabilendo un precedente per un'avanguardia politica negli Stati Uniti.

Il Muralismo messicano era un'avanguardia degli anni Venti e Trenta, promossa dallo Stato e guidata da motivazioni ideologiche, il cui principale obiettivo consisteva nel reclamare e ricreare un'identità messicana basata sul passato precoloniale del Messico. Diego Maria Rivera (1886-1957), David Alfaro Siqueiros (1896-1974) e José Clemente Orozco (1883-1949) esercitarono un'enorme influenza non solo nel natio Messico, ma anche a livello internazionale e soprattutto negli Stati Uniti.

Il movimento emerse alla fine della Rivoluzione agraria del 1910-20, che unì contadini, intellettuali e artisti contro il dittatore Porfirio Díaz e i grandi proprietari terrieri e gli investitori stranieri che egli sosteneva. Dopo dieci anni di guerra civile, l'insediamento nel 1920 del presidente Alvaro Obregón, ex leader rivoluzionario, riformista e amante delle arti, portò un periodo di speranza e ottimismo. Questo rinascimento messicano era largamente coadiuvato dall'idealismo filosofico del ministro dell'Educazione, José Vasconcelos, che pensava con sincera passione che l'arte pubblica potesse essere una componente vitale nella missione di educare ed entusiasmare il pubblico e guadagnare consensi per il nuovo governo. Fu lui a dare inizio al progetto nazionale dei murales, il che fa di lui il fondatore del movimento. Vasconcelos e il governo postrivoluzionario speravano che, collaborando con gli artisti sulle riforme culturali, si sarebbe data al popolo messicano la possibilità di partecipare allo sviluppo della nazione e alla creazione di una nuova identità nazionale, culturale e intellettuale.

Gli artisti erano elettrizzati dalla sfida di creare una nuova arte nazionale e una nuova identità culturale, e molti ritornarono in Messico, o lo andarono a visitare, per partecipare all'impresa. Uno dei primi fu Jean Charlot (1898-1979), nato in Francia ma di sangue messicano, che ha spiegato come tutto, dallo stile alla scelta degli argomenti, avesse un significato politico per gli artisti messicani:

Punti di vista divergenti su problemi di natura estetica contribuiscono sostanzialmente alla separazione delle classi sociali messicane. Gli indios difendono e praticano l'arte preispanica. La classe media difende e pratica un'arte europea influenzata da quella preispanica o indiana. I cosiddetti intellettuali pretendono che la loro arte sia assolutamente europea. [...] Quando i nativi e la classe media condivideranno un criterio

sull'arte, potremo affrancarci dal punto di vista culturale e l'arte nazionale, una delle solide basi della coscienza nazionale, diventerà un fatto.

Vasconcelos non prescrisse nessuno stile o argomento particolare, ma la maggior parte dei muralisti scelse una modalità del realismo sociale nazionalista, che conduceva a forme d'arte preispaniche e raffigurava il popolo e gli eroi messicani. La loro arte era ispirata al rispetto per le tradizioni dei nativi e la storia popolare, insieme all'esplorazione del passato indiano; questo non impediva un'attrazione per il modernismo europeo, perché la nuova generazione voleva creare un'arte nuova, nazionale che fosse indipendente, socialmente impegnata, populista e d'avanguardia. Bisognava inoltre riuscire a comunicare questi ideali rivoluzionari a un pubblico in gran parte analfabeta in modo da suscitare l'entusiasmo.

Importanti precursori del movimento muralista furono i pittori Francisco Goitia (1882-1960) e Saturnino Herrán (1887-1918), che a inizio secolo avevano cominciato a sviluppare un'arte tipicamente messicana attraverso la rappresentazione potente, spesso drammatica, di scene della popolazione indigena e di eventi della storia messicana. Le caricature satiriche, le immagini spesso pungenti di propaganda per i giornali e le stampe dell'illustratore José Guadalupe Posada (1852-1913) ebbero una forte influenza sui futuri muralisti, tra cui Rivera e Orozco, per lo stile e per i contenuti, ma anche per la loro esistenza come arte genuinamente popolare [1]. Un'altra figura di rilievo fu l'artista Dr. Atl (Gerardo Murillo Cornado, 1875-1964). Professore dell'Accademia di San Carlo, infiammò gli studenti con i suoi ideali rivoluzionari, il suo anticolonialismo e la sua ferma convinzione della necessità di creare una moderna arte nazionale messicana, che avrebbe dovuto incorporare le qualità "spirituali" degli affreschi rinascimentali.

Alle influenze messicane si aggiungevano quelle del Rinascimento italiano e la consapevolezza di Cubismo, Futurismo, Espressionismo, Postimpressionismo, Surrealismo, del Neoclassicismo che stava dilagando in Europa e delle idee di Marx e Lenin. Rivera, ad esempio, aveva passato gli anni della rivoluzione in Europa, per lo più a Parigi, assorbendo i differenti sviluppi delle avanguardie. Siqueiros incontrò Rivera a Parigi nel 1919; discussero della rivoluzione, dell'arte moderna e della necessità

▲ 1903, 1906, 1907, 1908, 1909-1911, 1912, 1919, 1924, 1931-1934

di trasformare l'arte messicana in un movimento di arte sociale.

Nel 1920 Vasconcelos, allora rettore dell'Università del Messico, suggerì a Rivera di andare in Italia a studiare l'arte rinascimentale, con la speranza che dal suo viaggio potesse scaturire un'arte adatta al Messico postrivoluzionario. Rivera passò i successivi diciassette mesi a studiare, tra gli altri, Giotto, Paolo Uccello, Mantegna, Piero della Francesca e Michelangelo. La dimensione epica dell'arte religiosa dell'Italia rinascimentale e il suo potere di educare e stupire le masse incolte sarebbero stati di grande esempio per quelli che di lì a poco sarebbero diventati i muralisti messicani.

Il piano del muralismo di Vasconcelos fu avviato nel 1921 e su sua richiesta Rivera tornò in Messico per prendervi parte. Nello stesso anno Siqueiros pubblicò il suo *Manifesto per gli artisti d'America* nell'unico numero di *Vida Americana*. In questo testo egli proclamava che avrebbero dovuto "creare un'arte monumentale ed eroica, umana e pubblica, con l'esempio diretto e vivente dei nostri grandi maestri e le straordinarie culture dell'America preispanica". All'inizio del 1922, Rivera cominciò a lavorare al primo dei suoi murales nell'Anfiteatro Bolivar della Scuola Nazionale Preparatoria, a Città del Messico, e si iscrisse al Partito comunista. A settembre Siqueiros tornò in Messico, si iscrisse a sua volta al Partito comunista e con l'aiuto di Orozco e Rivera fondò il Sindacato dei Pittori, Scultori e Incisori Rivoluzionari. Nel 1923, Siqueiros e Orozco ricevettero il loro primo incarico per dei murales, sempre nella Scuola Nazionale Preparatoria [1].

Sotto gli auspici del nuovo Sindacato, Siqueiros formulò un nuovo manifesto che sottolineava l'ideologia rivoluzionaria del movimento muralista, ormai in piena ascesa. Firmato dalla maggioranza degli artisti coinvolti, fu pubblicato nel 1924. Ricalcando il linguaggio dei costruttivisti sovietici, *Una dichiarazione di principi sociali, politici ed estetici* proclamava:

Ripudiamo la cosiddetta pittura da cavalletto [...] perché è aristocratica ed elogliamo l'arte monumentale in tutte le sue forme, perché è di pubblica proprietà [...] l'arte non deve più essere l'espressione della soddisfazione individuale, qual è ora, ma dovrà mirare a diventare un'arte di lotta, istruttiva, per tutti.

Questo manifesto cristallizzava i principi del movimento muralista definendo la sua arte pubblica, ideologicamente orientata, didattica. Anche se, genericamente parlando, i muralisti lavoravano nello stile figurativo del realismo sociale, questo non impediva loro di sviluppare forme d'espressione strettamente individuali. Dalla metà degli anni Venti i "tre grandi" avevano già elaborato i loro distinti stili e argomenti rivoluzionari.

Rivera creava composizioni stipate di figure ed eventi, che trattavano soggetti tradizionali e moderni scelti per ispirare nel pubblico un senso di orgoglio nei confronti della tradizione messicana e pronosticare un futuro migliore attraverso il socialismo. Lavorava in uno stile piano, decorativo, con forme semplificate, utilizzando per raccontare le sue storie sia figure stilizzate che personaggi realistici, identificabili. Il suo progetto più ambizioso è la



1 • José Clemente Orozco, *La trincea*, 1926
Affresco, Scuola Nazionale Preparatoria, Città del Messico

Storia del Messico per il Palazzo Nazionale di Città del Messico, cominciato nel 1929 e lasciato incompiuto alla morte [2]. Diviso in due parti, "Dalla civiltà preispanica alla Conquista" e "Dalla Conquista al futuro", inizia il racconto della storia messicana con la caduta di Teotihuacán (intorno al 900 d.C.) e la fine con Karl Marx che apre la strada a un futuro ideale.

Durante la sua carriera, Siqueiros sperimentò tecniche e materiali diversissimi nei suoi murales sfrontati, turbolenti, dinamici. La sua opera è connotata da forti elementi surrealisti, dall'uso di prospettive multiple, distorsioni, colori vibranti e un misto di fantasia e realismo per esprimere la forza bruta della lotta operaia universale [3]. Per parte sua, Orozco scelse di rendere le orribili sofferenze umane degli oppressi in un realismo sociale sentito e spesso fortemente espressionistico, come mostrano i suoi murales nella Scuola Nazionale Preparatoria.

I muralisti messicani negli Stati Uniti

Il lavoro dei tre artisti, e in particolare quello di Rivera, cominciava anche ad attirare l'attenzione dall'altra parte del confine. Dalla metà degli anni Venti in poi la loro opera iniziò ad essere riprodotta sui giornali e sulla stampa di settore, e artisti e intellettuali andavano in Messico per vederli lavorare. Furono organizzate mostre su di loro a New York e nel 1929 uscì *Gli affreschi di Diego Rivera*, di Ernestine Evans, il primo libro in inglese sulla sua opera.

Questa attenzione fruttò delle commesse per tutti e tre gli artisti



2 • Diego Rivera, *Storia del Messico: Dalla Conquista al futuro*, 1929-1935
Affresco, Parete sud, Palazzo Nazionale, Città del Messico



3 • David Alfaró Siqueiros, *Ritratto della borghesia*, 1939-40
Pyroxaline su cemento, Sindacato Messicano degli Elettricisti, Città del Messico

negli Stati Uniti, che avvicinarono un pubblico ancora più esteso alle loro opere. Orozco fece affreschi alla Nuova Scuola di Studi Sociali a New York nel 1930-31, al Dartmouth College di Hanover, in New Hampshire, nel 1932-34, dove insegnò anche, e al Pomona College di Claremont, in California, nel 1939. Nel 1932 Siqueiros accettò un invito a insegnare alla Scuola d'Arte Chouinard di Los Angeles e mentre era lì completò i murales per la scuola e per il Centro d'Arte Plaza. Nel 1935-36 aprì un laboratorio sperimentale a New York. Annunciandolo come "laboratorio di tecniche moderne", pensò all'uso di materiali, strumenti e tecniche innovativi, come il lancio, la colatura e lo spruzzo dei colori. Significativamente, il pittore Jackson Pollock era tra i partecipanti.

Mentre Orozco e Siqueiros conquistarono la notorietà attraverso l'insegnamento e il lavoro, l'opera di Rivera era già famosa negli Stati Uniti. Nel 1930 e 1931 aveva avuto due mostre personali a San Francisco e Detroit e aveva eseguito murales per la Borsa Valori della California e per l'Accademia di Belle Arti di California, ottenendo anche una commissione per l'Istituto d'Arte di Detroit. Cosa ancora più eclatante, a Rivera fu dedicata la seconda retrospettiva nel nuovo Museo d'Arte Moderna di New York (la prima era dedicata a Matisse). La mostra fu un successo di critica e di pubblico, con un record di presenze: 57 mila persone andarono a vedere le sue opere di tema messicano e vennero a conoscenza del nuovo soggetto che stava cominciando a esplorare, il nuovo paesaggio industriale del Nordamerica del XX secolo.

Rivera rivolse il suo sguardo alla scena contemporanea americana anche per i murales di Detroit (*Industria di Detroit*, 1932-33). L'introduzione di tematiche americane e di commenti sociali fu un catalizzatore per i regionalisti americani come Thomas Hart Benton (1889-1975) e i realisti sociali come Ben Shahn (1898-1969). Benton commentò più tardi:

Nel tentativo messicano ho visto un profondo e necessario cambio di direzione dell'arte verso le sue antiche funzioni umanistiche. L'interesse messicano nei confronti di contenuti di rilevanza pubblica e della storia della vita nazionale messicana corrispondeva perfettamente a ciò che avevo in mente per l'arte negli Stati Uniti. Ho persino guardato con invidia alle opportunità offerte ai pittori messicani con i murales.

Nell'ottobre 1932 Rivera, il muralista catalano José Maria Sert (1876-1945) e l'artista inglese Frank Brangwin (1876-1956) furono incaricati dalla famiglia Rockefeller di dipingere nove murales per l'atrio della RCA nel Rockefeller Center a New York. La famiglia di petrolieri era una delle più ricche del mondo e John D. Rockefeller Jr. era considerato da molti come una delle ultime manifestazioni del capitalismo americano. La moglie di Rockefeller, Abby Aldrich Rockefeller, era una delle fondatrici del Museo d'Arte Moderna ed erano già collezionisti delle opere di Rivera, avendo acquistato nel 1931 il suo quaderno di schizzi della parata del Primo maggio a Mosca del 1928.

Il titolo dell'affresco di Rivera era *L'uomo all'incrocio che guarda*

con speranza e lungimiranza alla scelta di un futuro migliore e il lavoro ebbe inizio nel marzo 1933 [4]. Un giorno di aprile l'inconfondibile testa di Lenin apparve sulla superficie del dipinto, provocando forti critiche sulla stampa, come il titolo del *World Telegraph*: "Rivera esegue scene di attività comunista sulle pareti della RCA - e Rockefeller Jr. paga il conto".

Benché i Rockefeller fossero consapevoli delle idee politiche di Rivera, senza esserne eccessivamente preoccupati, la nuova piega dei fatti e la pubblicità negativa che stavano ricevendo li mise in una posizione insostenibile, compromettendo il rapporto con i loro partner nell'impresa del Rockefeller Center. Nelson Rockefeller, figlio della famiglia e principale interlocutore di Rivera, gli scrisse:

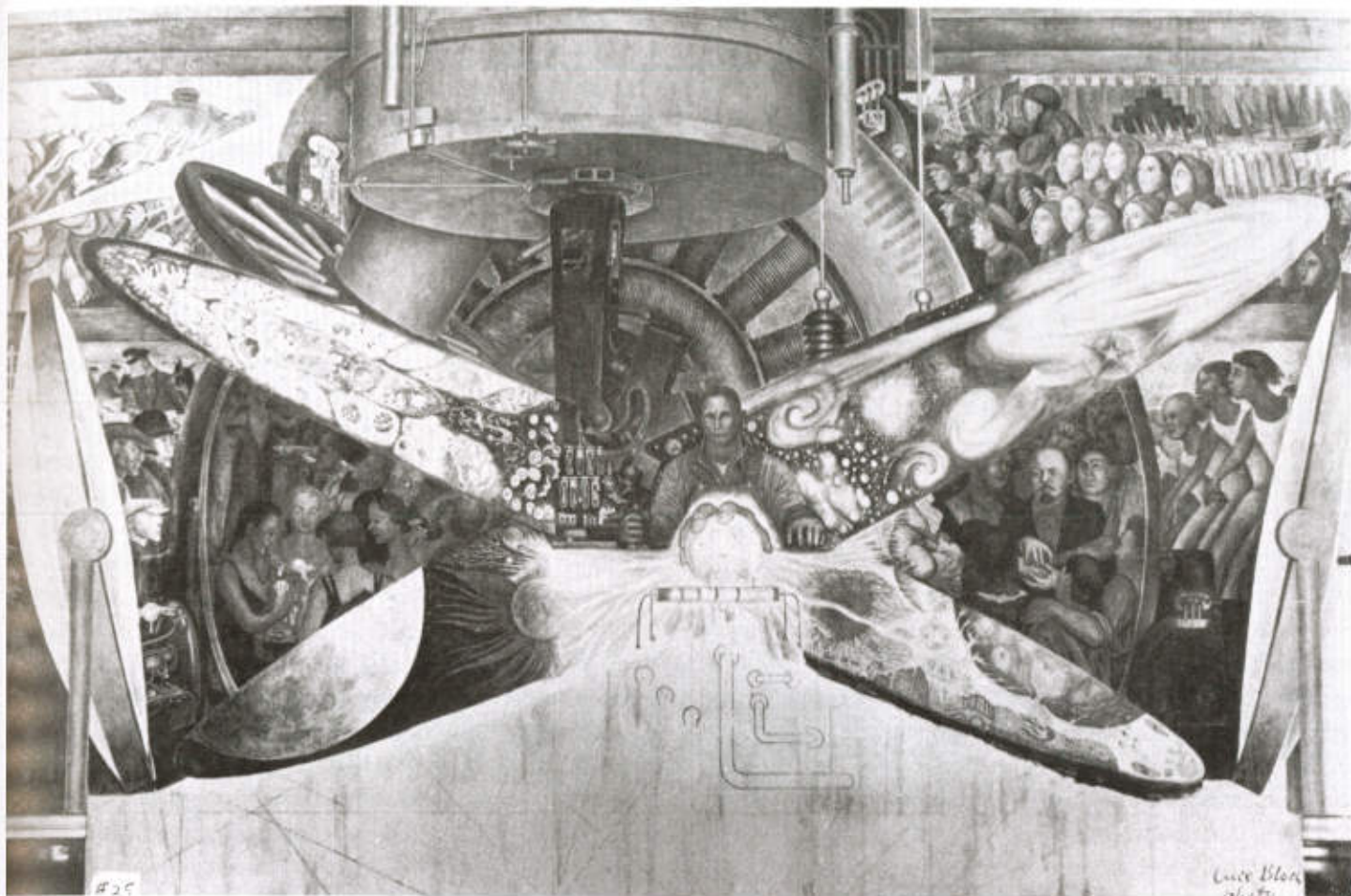
Osservando i progressi del tuo straordinario affresco, ho notato che nella parte più recente hai inserito un ritratto di Lenin. Il pezzo è molto ben dipinto, ma credo che la presenza del suo ritratto in questo affresco potrebbe con grande facilità essere considerata un'offesa per molte persone. [...] Per quanto mi dispiaccia farlo, ho paura che dovremo chiederti di sostituire al volto di Lenin quello di qualcun altro.

Rivera era letteralmente con le spalle al muro: era dolorosamente consapevole da un lato dell'accusa da parte del Partito comunista di essersi venduto all'arcicapitalista e dall'altro di essere diventato una figura di riferimento per i suoi assistenti, che minacciavano di scioperare se avesse ceduto alla richiesta. Dopo attente considerazioni, e con l'aiuto di Shahn, che era diventato uno dei suoi assistenti, Rivera rispose che Lenin doveva restare dov'era, ma in compenso avrebbe inserito alcuni croci americani nella composizione. E aggiunse, profeticamente: "Piuttosto che mutilare la concezione, preferirei la distruzione totale della composizione".

Pochi giorni dopo, il 9 maggio, Rivera fu congedato, pagato per intero e cacciato dal palazzo. La "battaglia del Rockefeller Center" era cominciata: la parete fu coperta e la stampa nazionale e internazionale riferì la storia e le proteste politiche che accompagnarono il blocco forzato. Il 10 e 11 febbraio 1934 l'affresco venne distrutto. Lo scandalo e la pubblicità fecero di Rivera il muralista più famoso d'America e l'eroe degli artisti di sinistra statunitensi che, dopo la Depressione e l'ascesa del fascismo in Europa, tentavano di prendere le distanze dalla decadenza europea e dall'astrattismo. Essi aspiravano a un'arte nativa americana rivolta alla situazione dell'uomo comune e a quegli aspetti caratteristici dell'America utili a distinguerla dall'Europa.

Poiché gli artisti americani degli anni Trenta erano alla ricerca di un'arte "americana" che non fosse basata su modelli francesi, in modo più che naturale il loro sguardo si puntò sui muralisti messicani, i quali, avendo creato uno stile nazionale epico non antimoderno, costituivano un modello efficace. Nelle parole dell'artista americano Mitchell Siporin (1910-76): "Attraverso la lezione dei nostri maestri messicani, abbiamo raggiunto la consapevolezza della portata e della pienezza dell'"anima" del nostro ambiente. Siamo venuti a conoscenza dell'applicazione del modernismo a

▲ 1930-1939 ● 1927c



4 • Fotografia dell'affresco incompiuto di Diego Rivera alla RCA, scattata da Lucienne Bloch prima che l'opera venisse bloccata nel maggio 1933

1930-1939

un'arte epica socialmente motivata del nostro tempo e luogo”.

Un altro artista americano molto preso dai messicani e dalle loro conquiste fu George Biddle (1885-1973). Nel maggio 1933 scrisse al presidente Franklin D. Roosevelt suggerendogli di promuovere un progetto di murales negli Stati Uniti:

Gli artisti messicani hanno prodotto la più grande scuola nazionale di pittura murale dai tempi del Rinascimento italiano. Diego Rivera mi ha detto che questo è stato possibile solo perché Obregon ha permesso agli artisti messicani di lavorare con la paga di un idraulico per rappresentare sulle pareti dei palazzi governativi gli ideali sociali della rivoluzione messicana. I giovani artisti americani sono coscienti come non lo sono mai stati della rivoluzione sociale che il nostro paese e la nostra civiltà stanno attraversando e sarebbero entusiasti di esprimere questi ideali in una forma d'arte permanente se il governo li appoggiasse.

Essendo a conoscenza della “battaglia del Rockefeller Center”, Roosevelt commentò che non voleva “una quantità di giovani entusiasti in giro a dipingere la testa di Lenin nei Palazzi di Giustizia”, ma prese in considerazione la proposta e avviò i programmi di sovvenzione culturale del New Deal.

Dopo il loro periodo statunitense, i “tre grandi” continuarono a

lavorare in America Latina attirando seguaci. Si lasciarono alle spalle un potente esempio di arte pubblica, nazionale e d'avanguardia che riusciva ad essere al tempo stesso critica, satirica, ispirata e celebrativa. La sua genuina popolarità tra critici, committenti e collezionisti oltre che tra la gente del popolo segnò una convergenza di gusti mai più ricomparsa negli Stati Uniti fino alla Pop art.

La dimensione franca e la spavalderia dei murales messicani influenzarono anche artisti americani come Ben Shahn, così come la creazione di un'arte figurativa popolare e con contenuti sociali. Se l'influenza dei muralisti messicani sugli artisti degli anni Trenta fu profonda, è ancora possibile rilevarne le tracce nell'opera delle generazioni successive di artisti che praticavano un'arte incentrata su problematiche politiche, ed è anche lecito indicarli come precursori dei più recenti movimenti legati ai problemi dell'identità, come il movimento dei “community murals” dei tardi anni Sessanta e Settanta negli Stati Uniti e nell'America Latina e i più recenti movimenti “urban community murals” nell'Africa postcoloniale.

ULTERIORI LETTURE:

Alejandro Anrrou, *Crozza in Gringoland: The Years in New York*, University of New Mexico Press, Albuquerque 2001

Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, University of Texas Press, Austin 2001

Linda Downs, *Diego Rivera: A Retrospective*, Founders Society, Detroit Institute of Arts in association with W. W. Norton & Company, New York-London 1986

Desmond Rochefort, *Mexican Muralists*, Laurence King Publishing, London 1993

Antonio Rodriguez, *A History of Mexican Mural Painting*, Thames & Hudson, London 1969

▲ 1936

▲ 1960c, 1961b

● 1983c

Nel Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, Andrej Ždanov fissa la dottrina del Realismo socialista.

Il Realismo socialista sovietico emerse come una specifica variante storica e geopolitica delle tendenze antimoderniste che stavano prendendo piede ovunque negli anni Venti e Trenta: il *rappel à l'ordre* in Francia, la Nuova oggettività in Germania, la pittura nazista del Terzo Reich, il neoclassicismo fascista nell'Italia di Mussolini e le varie forme di realismo sociale negli Stati Uniti. Il regime di terrore di Josif Stalin (1879-1953) fornì non solo la cornice ideologica e politica, ma anche l'esigenza pragmatica di un impegno propagandistico straordinario da parte dell'apparato ideologico di stato. Di conseguenza gli agiografi di Stalin gli attribuirono persino l'invenzione del nome "Realismo socialista", sostenendo che durante un incontro segreto di scrittori a casa di Maksim Gor'kij (1868-1936) il 26 ottobre 1932 Stalin avrebbe detto:

Se l'artista vuole dipingere correttamente la vita, non può fare a meno di osservare e rappresentare il processo che sta portando al socialismo. Questa sarà l'arte socialista. Sarà il Realismo socialista.

La prima volta che il nome Realismo socialista fu utilizzato pubblicamente, comunque, risale al 25 maggio 1932, sulla *Literaturnaja gazeta*, in cui viene definito – con il linguaggio tautologico tipico dell'ideologia – come un'arte dell'"onestà, della verità, e rivoluzionaria nella rappresentazione quanto la rivoluzione proletaria".

Andrej Ždanov (1896-1948), commissario del popolo per la cultura e segretario del Comitato centrale del Partito comunista, diede una definizione programmatica del Realismo socialista nel Primo Congresso degli Scrittori Sovietici, nell'agosto 1934. Citando la celebre esortazione di Stalin ad artisti e scrittori a diventare "gli ingegneri delle anime umane", Ždanov (e Stalin) riecheggiavano la teoria estetica del prerivoluzionario Aleksandr Bogdanov, che aveva parlato della letteratura come di una pratica che avrebbe dovuto "organizzare i lavoratori e gli oppressi nella lotta per la soppressione definitiva di ogni genere di sfruttamento".

L'estetica normativa di Ždanov era paradossale, poiché pretendeva che il Realismo socialista imboccasse la strada di un "romanticismo rivoluzionario", ma anche che restasse saldo "con entrambi i piedi sul terreno della vita reale e del suo fondamento materiale". Sosteneva che gli artisti dovessero "dipingere la realtà

nel suo sviluppo rivoluzionario" ma che dovessero contemporaneamente educare il lavoratore nello spirito utopico del comunismo. Da gennaio a marzo del 1936 – anno dei processi politici e dell'eliminazione degli ultimi residui di modernismo in Unione Sovietica – Ždanov pubblicò una serie di articoli nel giornale di partito *Pravda* che denunciavano il formalismo in tutte le arti. Questi testi, che assunsero lo status di prescrizioni e proibizioni, introdussero il periodo noto come *Ždanovščina*, durante il quale fu stabilito il controllo totale del partito sulla cultura, ma anche l'egemonia del Realismo socialista come arte e cultura di stato.

Il Realismo socialista tentò di fondere il retaggio dell'agitprop e i progetti di documentazione degli anni Venti con le narrazioni eroicizzanti che ora – nell'era del controllo da parte di un partito fortemente centralizzato e della sua relativa ideologia populista autoritaria – dovevano essere confezionate secondo i canoni espressivi della pittura di genere ottocentesca, premodernista.

Questa enfasi sulla narrazione e sulla rappresentazione non solo contrastava profondamente con le pratiche esistenti delle avanguardie sovietiche, dai costruttivisti agli artisti del *proletkul't* e al gruppo LEF, ma era incompatibile persino con i principi cruciali creditati dalle avanguardie ottocentesche. Mentre l'arte di Jacques-Louis David ed Eugène Delacroix, o di Honoré Daumier, François Millet, Gustave Courbet e Adolph Menzel era celebrata come arte intrisa di fervore rivoluzionario o arte del popolo, l'Impressionismo e il Postimpressionismo – soprattutto le opere di Paul Cézanne – divennero ora l'oggetto di dibattiti senza fine. La nozione di pittura come progetto critico autoriflessivo doveva essere smantellata: il Realismo socialista voleva imporre le forme più banali di rappresentazione illusionistica, mettendo in primo piano la funzione mimetica e l'abilità artigianale e rivendicando l'accesso alla presunta monumentalità transstorica della pittura.

Rispecchiamento come processo

Georgij Plekhanov (1856-1918), uno dei fondatori del marxismo russo, fu tra i primi a criticare gli impressionisti, confrontando la loro opera con quella di un gruppo di artisti dell'Ottocento russo che venivano ora presentati come i predecessori autoctoni del Realismo socialista, chiamati *Peredvižniki* (Itineranti). Questo gruppo era

▲ 1919, 1925, 1927, 1935, 1937

▲ 1921

● 1921

■ 1905

stato fondato nel 1870 per rompere con l'Accademia di San Pietroburgo, per diversificare la "clientela" organizzando mostre itineranti sul territorio (e facendo pagare un biglietto d'entrata) e per offrire un ritratto realistico, e a volte critico sul piano politico, della Russia. In occasione della quarantasettesima mostra, nel 1922, gli Itineranti pubblicarono una dichiarazione che suona come una precoce definizione dei compiti del Realismo socialista:

Vogliamo riflettere con autenticità documentaria nella pittura di genere, nel ritratto e nel paesaggio la vita della Russia contemporanea e l'intera gamma delle etnie e le loro vite totalmente dedite al lavoro. [...] Oltre a rimanere fedeli alla pittura realista, vogliamo cercare gli strumenti più vicini alle masse [...] per aiutarle, attraverso opere di pittura formalmente rifinite, a prendere coscienza e a conservare la memoria del grande processo storico in corso.

A Vladimir I. Lenin (1870-1924) e Leon Trocki (1879-1940), ma soprattutto a Stalin, non piaceva affatto il modernismo, in particolare la sua recente incarnazione dell'avanguardia sovietica, e tutti e tre preferivano gli Itineranti. Il saggio *Materialismo ed empiriocriticismo* di Lenin si pronunciava contro le predominanti teorie della percezione ottocentesche (e di conseguenza contro l'Impressionismo e il Postimpressionismo) affermando che le sensazioni ottiche non erano – come avevano suggerito i seguaci russi dello psicologo austriaco Ernst Mach, tra cui Aleksandr Bogdanov (1873-1928) e il teorico dell'estetica Anatolij Lunačarsky nei suoi primi scritti – elementi reali nell'esperienza del mondo, ma piuttosto un mero *rispecchiamento* delle cose reali.

In tal modo Lenin [1] faceva riferimento alla nota affermazione del socialista tedesco Friedrich Engels (1820-95) che "le copie, le fotografie e le immagini sono solo riflessi speculari delle cose". Tuttavia Lenin definiva il *rispecchiamento* non più come una semplice immagine speculare, ma piuttosto come un *processo* attraverso cui la coscienza si appropria attivamente del mondo e lo trasforma; questa condizione di *prassi* sarebbe diventata ora il criterio della verità filosofica. Conseguentemente, una *Teoria del rispecchiamento* emerge come uno dei programmi fondamentali del realismo sociale, sviluppata nei primi anni Trenta durante il soggiorno moscovita di György Lukács, il più autorevole filosofo ungaro-tedesco e critico letterario marxista del periodo.

Tra i pittori l'Impressionismo restava argomento di dibattito. Nel 1939, Aleksandr Gerasimov (1881-1963) con i suoi colleghi artisti al potere (come Boris Ioganson [1893-1973] e Igor Grabar [1871-1960]) poteva ancora richiamarsi all'"illuminazione a 360 gradi dell'Impressionismo che era un grande contributo alla ricchezza dell'arte", ma meno di dieci anni più tardi egli si sarebbe unito a coloro che condannavano l'Impressionismo in favore di uno stile perfettamente rifinito. Come commenta Matthew Cullerne Bown:

La concentrazione di luce e colore e la pennellata degli impressionisti erano viste negativamente in quanto tendevano alla disso-



1 • Moisei Nappelbaum, *Fotografia di V. I. Lenin*, 1918
Fotografia

luzione della forma solida, accademicamente modellata [...] [L'Impressionismo] era sentito come opposto alla pittura del Realismo socialista, intenta a rivelare l'essenza degli eventi dal punto di vista del partito, della classe operaia e delle "leggi" dello sviluppo storico.

Dalla metà degli anni Venti in poi, diventò sempre più chiaro che l'avanguardia non era riuscita a produrre una cultura per le nuove masse proletarie. Continuavano a susseguirsi feroci dibattiti sulle rinnovate o permanenti funzioni della pittura, che andavano dall'appello al ritorno alla rappresentazione e alla narrazione tradizionale alla maniera degli Itineranti (come nel programma degli AKhRR) a modelli più complessi che incorporavano la grafica dei poster rivoluzionari e le forme cinematografiche del montaggio e della temporalità, come nei dipinti dell'OST, la Società dei Pittori da Cavalletto. Anatolij Lunačarsky, che Lenin aveva a malincuore messo a capo del Narkompros (Commissariato del Popolo per l'Istruzione), era rimasto inizialmente fedele agli artisti dell'avanguardia, li aveva appoggiati e dotati di poteri istituzionali. Ma ora, presumibilmente a causa di pressioni da parte del partito, era anche lui a favore di un urgente ritorno alla narrazione e alla figurazione, sostenendo in un discorso tenuto il 9 maggio 1923, dal titolo *Arte e classe operaia*, che "la cosa importante è vincere l'avversione per il contenuto". Prevedibilmente, nel 1925 Lunačarsky dichiarò gli Itineranti veri predecessori di un'arte del presente socialista e populista, e reintrodusse nel dibattito artistico uno dei

▲ 1921

loro concetti fondamentali, la *kartina*, termine russo per "quadro". In ogni caso, la parola definiva ora non solo l'obbligatoria *narrazione* pittorica (preferibilmente una scena drammatica che il "realismo" doveva rappresentare in pittura), ma più in particolare la riproduzione dozzinale e la distribuzione in serie di quell'immagine nella tradizione delle silografiche *lubki*. In un discorso dello stesso anno Lunačarsky associò esplicitamente il concetto di *kartina* con le necessità del proletariato: "Il proletariato ha bisogno di *kartina*. La *kartina* è intesa come un'azione sociale".

- ▲ A quel punto l'AKhRR (Associazione degli Artisti della Russia Rivoluzionaria), il gruppo che si considerava legittimo erede degli Itineranti, gettò le fondamenta del Realismo socialista, sostenendo che i suoi membri isolavano "il contenuto ideologico come segno della veridicità di un'opera d'arte". L'AKhRR fu ufficialmente fondato durante una riunione avvenuta il primo marzo 1922 e Yevgenij Katsman (1890-1976), uno dei fondatori, inizialmente definì il loro progetto come "realismo eroico".

Due protagonisti del Realismo socialista sovietico

Verso la fine del 1925, i membri dell'AKhRR ammontavano a circa mille artisti, tra i quali erano complessivamente rappresentate quasi tutte le tendenze pittoriche che avrebbero di lì a poco definito il Realismo socialista: dall'accademismo neoclassico di Katsman e dal nitido realismo di Isaak Izraelevič Brodskij (1884-1939) all'ap-proccio più pittorico degli artisti moscoviti Ioganson, Gerasimov [2] e Il'ya Maškov (1881-1944). Per altri, tuttavia, era evidente che il compito di costruire delle rappresentazioni per una società appena industrializzata non poteva essere realizzato utilizzando delle pratiche pittoriche convenzionali, che implicavano che la realtà e i suoi oggetti emergessero dall'immutabile, originaria forza della natura. Al contrario, la nuova società richiedeva un nuovo tipo di pittura, in cui potessero trovare espressione i contraddittori rapporti sociali e la loro trasformazione. La critica dell'AKhRR era quindi già stata formulata a gran voce alla fine degli anni Venti dal teorico tedesco esiliato Alfred Kurella, che era diventato direttore della Sezione belle arti (IZO) del Narkompros:

Chi sentisse la definizione di arte divulgata dall'AKhRR e osservasse la loro opera (specialmente i lavori di Brodskij, Jakolev, Kacmann, ecc.), non potrebbe fare a meno di domandarsi: perché non si limitano a fotografare? [...] Gli artisti dell'AKhRR hanno completamente dimenticato la differenza tra dipingere e fotografare. [...] Nel nostro secolo di fotografia artistica il lato puramente documentario dell'arte è destinato a scomparire.

- In parte contrario alle idee reazionarie dell'AKhRR, l'OST fu fondato nel 1924 e tra i suoi membri comprese Aleksandr Dejneka (1899-1969), Yuri Pimenov (1903-77), Kilment Redko (1881-1948), David Šterenberg (1881-1948) e Aleksandr Tyšler (1898-1980). Alcuni di questi pittori erano stati allievi degli istituti
- dell'avanguardia Inkuk e Vkhutemas che erano diventati il centro



2 • Aleksandr Gerasimov, *Lenin sulla tribuna*, 1929
Oli su tela, 206 x 177 cm

di dibattito tra costruttivisti, produttivisti e stankovisti, cioè quei pittori che all'epoca fecero quadrato per garantire alla pittura uno spazio di relativa autonomia dalla propaganda agitprop (come i fotomontaggi e i progetti di poster) o dalla produzione di oggetti utili propugnata dai produttivisti.

Figura centrale dell'OST, e indubbiamente l'artista più importante del Realismo socialista, Aleksandr Dejneka tentò di fondere elementi tradizionali del poster sovietico e della cultura cinematografica con la pittura da cavalletto, insistendo sul principio che la temporalità doveva diventare parte integrante della pittura, se si voleva tentare di esprimere i processi di cambiamento storico-politico e la trasformazione dialettica. Nel concepire un modello di montaggio pittorico, Dejneka voleva traslare le dinamiche della rivoluzione e dell'industrializzazione in dinamiche pittoriche e compositive utilizzando prospettive spaziali alterate, punti di vista cinematografici e modalità di esecuzione pittorica mutevoli.

Sia gli artisti dell'AKhRR che quelli dell'OST contribuirono a una mostra organizzata nel 1928, che celebrava il decimo anniversario dell'Armata rossa (che era oramai diventata il maggiore committente di ritratti eroici e scene di vittoria). Il dipinto di Dejneka *La difesa di San Pietroburgo* fu largamente apprezzato dai critici, anche perché era il contrario non solo del modello di quadro di guerra ottocentesco che serviva da base per molti pittori dell'AKhRR, ma anche del naturalismo fotografico di dipinti come *La seduta del Consiglio di guerra rivoluzionario* (1928) e *Lenin all'Istituto Smol'nyj* [4]. Il quadro di Dejneka, all'opposto, descri-



1930-1939

veva la guerra civile non come un eroico episodio appartenente al passato, ma come un processo di trasformazione collettiva che continua nel presente. Come scrisse il critico Čvojnĭk nella sua recensione alla mostra: “La semplicità del ritmo ben articolato del dipinto dà una chiara idea del flusso infinito e della volontà instancabile del proletariato rivoluzionario”. La concezione pittorica di Dejneka seguiva un principio pittorico che Ferdinand Hodler aveva già sviluppato nel primo decennio, con figure positive correlate e un campo negativo in un fregio di forme alternanti strutturate per lo più temporalmente che attraversano la superficie del dipinto. Anche se la sintesi peculiare ed eccellente operata da Dejneka del modernismo sovietico e di una definizione più tradizionale della pittura murale pubblica e monumentale può essere vista come uno dei progetti di maggiore successo del Realismo socialista, sulla sua opera grava un dilemma molto simile a quello della Nuova oggettività in Germania, che aveva ugualmente tentato di fondere la realtà delle nuove tecnologie industriali con l'apparente obsolescenza degli strumenti pittorici e dei contenuti. Il suo dipinto *Costruire nuove fattorie* [3] ha in sé tutte queste contraddizioni. Nel paragonare la nuova architettura industriale alla griglia della pittura modulare, Dejneka ripositiona quest'ultima all'interno di una fuga prospettica. Nella costruzione delle figure rende in ogni dettaglio il modellato dei corpi femminili, mentre i volti sono stereotipati, seguendo la regola del soggetto anonimo socialista.

L'altro protagonista del Realismo socialista – e per molti versi il suo avversario – fu Isaak Brodskij, che si era unito all'AKhRR nel 1923. La sua opera e la sua biografia sono un esempio delle contrad-

dizioni che avevano governato la politica e l'estetica del Realismo socialista. Brodskij aveva incontrato Lunačarsky in Portogallo insieme a Maksim Gor'kij tra il 1917 e il 1918, e Lunačarsky l'aveva appoggiato in una lettera a Lenin. Prima del consolidamento definitivo del potere di Stalin, tuttavia, Brodskij era stato sottoposto a una critica severa all'interno dell'Associazione da parte degli artisti più giovani e fu escluso dall'AKhRR durante il congresso che si tenne nel maggio 1928, a causa del suo naturalismo fotografico estremo, il suo *brodskismo*, come fu definito nella nota di esclusione il suo nitido realismo neoclassico.

Ma l'appello dei primi anni a un'arte proletaria nuova, rivoluzionaria, non accademica, che aveva negato la validità della pittura realista da cavalletto, si esaurì molto presto. Brodskij riemerse, per diventare l'artista preferito di Stalin e l'amico personale del maresciallo Vorosilov, il commissario alla difesa di Stalin. Nel 1934 fu nominato direttore dell'Accademia d'Arte di Leningrado, dove impose un ritorno alle più rigide norme dell'insegnamento tradizionale, e poi diventò il primo artista decorato con l'Ordine di Lenin. A quanto pare Brodskij incontrò Stalin almeno una volta nel 1933, quando – convocato insieme a Gerasimov e Katsman – Stalin stabilì che dovessero dipingere “quadri comprensibili alle masse e ritratti che non portassero a chiedersi chi fosse il soggetto dipinto”.

Uno dei dipinti di maggior successo di Brodskij – in mezzo alla sua produzione industriale di ritratti a olio di eroi sovietici e litografie – è *Lenin all'Istituto Smol'nyj* [4]. Benché fosse manifestamente il risultato di una proiezione da una fotografia di Moïsej

Nappelbaum, Brodskij tentò comunque di nascondere la fonte fotomeccanica, sostenendo di avere prodotto questa immagine incredibilmente simile a partire da schizzi di Lenin che aveva fatto al Terzo congresso del Comintern; Brodskij arrivò persino a esibire delle fotografie che lo ritraevano mentre disegnava questi schizzi preparatori. A questo proposito Leah Dickerman sostiene:

La dipendenza dalla fotografia e il simultaneo mascheramento di questa dipendenza al centro della pratica del Realismo socialista offrono una struttura ambivalente. Da un lato, l'uso (e la sua fedeltà) da parte del Realismo socialista delle fonti fotografiche indica un desiderio nei confronti del mezzo fotografico. Dall'altro, la cancellazione dell'origine meccanica dell'immagine è indizio di paura.

Il ritratto dipinto da Brodskij del maresciallo Vorosilov [5], uno dei più appassionati collezionisti del Realismo socialista, è un capolavoro di ideologia naturalizzata. Colloca il capo del più potente apparato militare di stato, l'Armata rossa, nella perfetta fusione di uno svago pacifico con la natura resa in ogni dettaglio di un paesaggio russo. La descrizione naturalistica, in ogni caso, è stata ottenuta tramite l'uso dissimulato di un apparato tecnico di riproduzione fotografica.

Se l'ultima grande retrospettiva *Artisti della Federazione russa degli ultimi quindici anni* al Museo Russo di Leningrado nel 1932 poteva ancora includere una sezione significativa di opere dell'avanguardia sovietica, la proporzione subì una drastica riduzione a favore del Realismo socialista già nel giugno 1933, quando la mostra arrivò a Mosca. Ossip Beskin, direttore di *Iskusstvo* – il giornale uffi-



4 • Isaak Brodskij, *Lenin all'Istituto Smol'nyj*, 1930
Olio su tela, 190 x 287 cm



5 • Isaak Brodskij, *Il commissario del popolo per la difesa, maresciallo dell'Unione Sovietica, K. E. Vorosilov che scia*, 1937
Olio su tela, 210 x 365 cm

ziale dell'Unione appena fondato (tutte le altre riviste erano state abolite) – annunciò la battaglia finale contro l'avanguardia con la pubblicazione del suo libro *Formalismo in pittura* (1932).

Questa battaglia contro il modernismo sarebbe culminata nella liquidazione della cultura dell'avanguardia sovietica tra il 1932 e il 1933. Un decreto del Comitato centrale del Partito comunista abolì tutti i raggruppamenti indipendenti e stabilì un'Unione degli Artisti Sovietici estesa a tutta la nazione, l'*orgkomitet*. Il MOSSKh, la sezione moscovita di questa futura Unione, prese forma nel 1932 e divenne l'organizzazione centrale del paese, che sostituì o assorbì tutti gli altri gruppi (AKhRR, OST, OMKh, RAPHk, ecc.).

Aleksandr Gerasimov era nel frattempo emerso come terzo protagonista del Realismo socialista, passando da una posizione di potere all'altra, senza curarsi del fatto che la situazione politica era diventata ingestibile per la maggior parte degli intellettuali e artisti dopo il 1936. Quando infine Gerasimov fu eletto nel 1939 presidente della MOSSKh, in un discorso pubblico definì il Realismo socialista "un'arte realista nella forma e socialista nei contenuti", che avrebbe celebrato la costruzione del socialismo ed eroicizzato coloro che lavoravano nel suo interesse. Facendosi passare per uomo del popolo, amava la compagnia e l'appoggio dell'élite di partito, dedicando la maggior parte della sua energia a commesse ufficiali di ritratti di Lenin, Stalin e Vorošilov, eseguite in uno stile glassato che infondeva una doppia luce ai volti dell'autoritario stato socialista: quella di un'affermazione della loro autenticità attraverso la presenza fotografica e quella del trapasso al loro status eroico nel passato atemporale del Neoclassicismo.

Il Realismo socialista, che fu costantemente oggetto di avversione dal 1934 fino all'inizio del disgelo di Krušev nel 1953 e oltre, era definito essenzialmente dai seguenti concetti:

1. *Narodnost'* (*narod* significa "popolo", "nazione"). Coniato dal primo membro del gruppo Mondo dell'Arte, il pittore simbolista Aleksandr Benua (1870-1960), *narodnost'* era focalizzato sul rapporto dell'arte con il popolo. Inizialmente concepito come un modello multiculturale, che cercava la specificità di ogni gruppo etnico all'interno dell'Unione appena formata, diventò poi una normativa monolitica ed etnocentrica funzionale alla produzione di una cultura sciovinista sovietica (ovvero falsamente russa). Il *narodnost'* esigea che i dipinti ricorressero ai sentimenti e alle idee russe, ma il concetto si riferiva anche al compito dell'artista di documentare il lavoro comune della popolazione, di comunicare con le masse dei lavoratori e di riconoscere ed esaltare la struttura della loro vita quotidiana. Il concetto di *narodnost'* serviva anche a sostenere la versione sovietica del ritorno alla tradizione. I teorici del **▲ Realismo socialista** – come i loro colleghi italiani e francesi del *rappel à l'ordre* – invocavano l'arte della Grecia classica, del Rinascimento italiano e dei pittori di genere olandesi e fiamminghi. Nikolaj Bukarin, per esempio, affermava che gli artisti dovevano "combinare lo spirito del Rinascimento con il grande bagaglio ideologico dell'era della Rivoluzione socialista". Ivan Gronskij, direttore del *Novy Mir*, disse nel 1933 che "il Realismo socialista sono Rubens, Rembrandt e Repin messi al servizio del popolo".

2. *Klassovost'* significava che il Realismo socialista doveva contribuire alla chiara espressione della coscienza di classe dell'artista e dei soggetti dipinti, coscienza che era stata messa in rilievo durante la Rivoluzione culturale.

3. *Partinost'* esigea che la rappresentazione e la sua esecuzione artistica dovessero pubblicamente confermare che il Partito comunista aveva un ruolo dominante in ogni aspetto della vita sovietica. Il concetto è stato definito per la prima volta nel saggio di Lenin *Letteratura e propaganda* (1905).

4. *Ideynost'* richiedeva l'introduzione di nuove forme nell'opera d'arte. Queste nuove forme e attitudini dovevano essere approvate dal partito. Il concetto mirava anche a sottolineare che ogni opera d'arte realista socialista avrebbe rappresentato il socialismo e mostrato il glorioso futuro promesso da Stalin e dal partito.

5. *Tipičnost'* stabiliva che il ritratto e la pittura figurativa avrebbero dovuto descrivere personaggi caratteristici in circostanze caratteristiche, come eroi ed eroine, presi da situazioni riconoscibili e familiari. Secondo Cullerne Bown, "*tipičnost'* era un'arma a doppio taglio nel Realismo socialista: da una parte appoggiava la creazione di opere d'arte sociale accessibili ed eloquenti, dall'altra era un pretesto per criticare (come 'non tipici') dipinti che presentavano un'immagine non abbastanza roscia della realtà sovietica".

La permanenza al potere di Gerasimov durò più a lungo di quella dei suoi colleghi. Quando, il 5 agosto 1947, fu fondata l'Accademia di Belle Arti dell'URSS, uno strumento di controllo totale da parte del partito, passò a una nuova posizione di potere supremo diventando il primo presidente dell'Accademia. Nel ricoprire questo ruolo Gerasimov viaggiò attraverso gli stati satellite dell'URSS – Germania dell'Est, Ungheria, Polonia e Cecoslovacchia – per ispezionare la riuscita imposizione dei programmi del Realismo socialista nelle Accademie d'Arte di questi paesi. I suoi decreti definivano ora i compiti del Realismo socialista con spirito sempre più autoritario e aggressivo verso il modernismo:

Per combattere il formalismo, il naturalismo e altre manifestazioni dell'arte contemporanea borghese decadente, carenze di ideologia e impegno politico nelle opere creative, teorie idealistiche e falsamente scientifiche in ambito estetico.

ULTERIORI LETTURE:

Matthew Cullerne Bown, *Socialist Realist Painting*, Yale University Press, New Haven and London 1998

Leah Dickerman, *Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography*, in *October*, n. 93, 2000

David Elliott (a cura di), *Engineers of the Human Soul: Soviet Socialist Realist Painting, 1930s-1960s*, Museum of Modern Art, Oxford 1992

Hans Guenther (a cura di), *The culture of the Stalin Period*, St. Martin's Press, New York-London 1990

Thomas Lahusen e Evgeny Dobrenko (a cura di), *Socialist Realism without Shores*, Duke University Press, Durham (N.C.)-London 1995

Brandon Taylor, *Photo Power: Painting and iconicity in the First Five Year Plan*, in Dawn Ades and Tim Benton (a cura di), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939-1945*, Thames & Hudson, London 1995

Andrei Zhdanov, *Speech to the Congress of Soviet Writers* (1934), tradotto e ristampato in Charles Harrison e Paul Wood (a cura di), *Art in Theory 1900-1980*, Blackwell, Oxford and Cambridge (Mass.) 1992

Le potenze europee competono tra di loro nei padiglioni nazionali di arte, commercio e propaganda all'Esposizione Universale di Parigi, mentre i nazisti aprono a Monaco la mostra *Arte degenerata*, una pesante condanna dell'arte modernista.

Il 19 luglio 1937 aprì la mostra *Arte degenerata* nella base culturale del nazismo a Monaco: il giorno prima Hitler aveva inaugurato *La grande arte tedesca* nella gigantesca nuova Casa dell'Arte Tedesca dall'altra parte della strada. I nazisti consideravano le due mostre come dimostrazioni complementari dei tipi razziali e delle motivazioni politiche in arte. La prima avrebbe dovuto rappresentare la degenerazione dell'arte modernista intrinsecamente ebraica e bolscevica, la seconda la purezza dell'arte tedesca intrinsecamente ariana e nazionalsocialista (paradossalmente solo sei dei 112 artisti di *Arte degenerata* erano ebrei). Secondo il ministro della propaganda Joseph Goebbels l'arte degenerata "insulta la sensibilità tedesca, distrugge o confonde la forma naturale, o rivela l'assenza di un'ade-

guata abilità manuale e artistica". L'arte nazista era invece presentata come la sua antitesi: arcinazionalista nei contenuti, esaltava la "sensibilità tedesca", ipertradizionalista nello stile, rivestiva la "forma naturale" di una guaina neoclassica, come nelle figure muscolose dei suoi più noti scultori, Arno Breker (1900-91) e Josef Thorak (1889-1952). In larga misura, quindi, l'estetica nazista dava un'immagine paranoide dell'arte modernista e vi reagiva con la propria. Rigettava ▲ perciò l'arte dei "primitivi", dei bambini e dei folli, cui l'arte modernista fu associata in segno di condanna, oltre ad essere accusata di "oltraggio" alla religione, al mondo femminile e militare [1].

Quanto al pubblico, comunque, le due mostre non furono affatto complementari: *Arte degenerata* attrasse cinque volte più



1 • Sala n. 3 della mostra *Arte degenerata*, 1937, Monaco
Sono visibili le opere dalla parete sud, inclusa la parete Dada.

▲ 1930, 1932

gente di *La grande arte tedesca* – due milioni nella sola Monaco e quasi un altro milione durante il tour in tredici città tedesche e austriache nei tre anni successivi. A tutt'oggi resta la mostra d'arte modernista più visitata ed è un dato che risulta profondamente ambiguo: se le opere erano così repellenti, perché attraevano tante persone? La risposta più "popolare" all'arte modernista era il disprezzo generato dal risentimento? Era presente un genere di pubblico alternativo, se non sovversivo, che apprezzava segretamente l'arte in mostra? La mostra fu solo uno degli eventi tra le molte esposizioni antimoderniste, i film antisemiti, i roghi di libri e così via. Ancora, *Arte degenerata* esponeva solo 650 delle 16 mila opere moderniste confiscate nel solo 1937 in trentadue musei pubblici, di cui la maggior parte finirono bruciate, "perdute" o vendute pronta cassa – una provenienza che molte collezioni del mondo intero ancora fanno fatica ad ammettere. Per quanto infame, dunque, la mostra fu solo un singolo episodio di una lunga guerra alla cultura modernista, una purga totale attuata in più riprese: nel

▲ 1933 i nazisti chiusero il Bauhaus, nel 1935 Hitler ordinò lo sradicamento dell'arte modernista nel suo insieme, nel 1936 Goebbels bandì la critica d'arte non nazista e così via. A tanto arriva la penetrazione culturale di uno stato totalitario e tale fu l'importanza politica dell'antimodernismo sotto il regime nazista.

Politiche del corpo

Secondo lo storico dell'arte russa Igor Golomstock, diversi principi governavano le politiche artistiche dei regimi totalitari del periodo compreso tra le due guerre: l'arte veniva trattata come un'arma

- ideologica, lo stato aveva il monopolio sulle istituzioni culturali, il movimento artistico più conservatore diventava quello ufficiale e gli altri stili venivano condannati. Ci sono eccezioni a queste regole, soprattutto alle ultime due, in particolare sotto il regime di Mussolini. Il modernismo era aborrito per molti aspetti, ma non sempre, perché andava contro le tradizioni e la borghesia. In un primo tempo Mussolini aveva abbracciato il Futurismo per la sua ideologia della distruzione e tutti questi regimi tentarono di sostituire i vecchi legami di cultura e classe sociale con nuove identificazioni con il leader, il partito e lo stato. In ogni caso, nessun regime poteva tollerare le deformazioni operate dai modernisti sul corpo. I nazisti, ad esempio, condannarono l'Espressionismo, nonostante fosse "tedesco", in modo più violento che non l'astrattismo, che ritenevano "bolcevico". In generale, l'arte modernista era pericolosa perché privilegiava l'individuo in termini di visione originale, stile singolare, redenzione personale e così via. Ancora di più delle deformazioni, questo "soggettivismo" andava contro le esigenze corporative dei regimi, cioè la necessità di vincolare le masse psichicamente e quasi fisicamente al leader, al partito e allo stato [2]. In questo schema il corpo individuale poteva solamente simboleggiare la politica del corpo ed era per lo più immaginato come fobicamente intatto, fallacemente aggressivo, come in *Prontezza* di Breker [3], una figura allegorica del militarismo nazista.

Da una parte, ogni cultura totalitaria doveva rappresentare il



2 • Xanti Schawinsky, 1934 - Anno XII dell'Era fascista, 1934
Poster, 95,7 x 71,8 cm

proprio regime politico con i suoi simboli specifici: la svastica teutonica recuperata da Hitler per la sua bandiera nazista o gli antichi fasci dei legislatori romani recuperati dai fascisti italiani come simbolo del partito. Dall'altra, doveva rappresentare questo regime come non specifico, sovrastorico, quasi trascendentale: da qui l'uso generalizzato di un neoclassicismo monumentale. In questo ritorno al classicismo, annota Golomstock, l'antica gerarchia accademica dei generi fu riesumata sotto nuove forme: il ritratto reale diventò il ritratto del capo del partito, conservando la sua "tendenza alla deificazione"; la pittura di storia divenne "il soggetto storico-rivoluzionario", conservando la tendenza alla mitizzazione di capi, martiri del partito (se nazisti o fascisti) o lavoratori (se stalinisti) descritti come "creatori della storia"; la pittura di genere diventò una descrizione del lavoro come "una fiera lotta o una festa gioiosa"; la pittura di paesaggio venne trattata "come immagine della terra dei padri [...] o come arena delle trasformazioni sociali - il cosiddetto 'paesaggio industriale'". I dipinti "storico-rivoluzionari" erano i più penalizzati, perché dovevano far fronte a un'altra contraddizione: la storia della nazione doveva essere raccontata, ma la sua epoca gloriosa cominciava soltanto con il regime totalitario; in questa prospettiva ristretta gli eroi migliori, cioè i più sicuri, erano allegorici o morti. L'allegoria e il culto della morte prevalse anche nell'architettura totalitaria.

La parola "totalitario" tuttavia confonde più di quanto non chiarisca. Politicamente traslascia il fatto fondamentale che il nazismo e il fascismo (niente affatto identici) combattevano con



LES MOTIFS DE SCULPTURE QUI ORNENT TROIS DES PRINCIPAUX PAVILLONS ÉTRANGERS
L'Allemagne (H.M. professor Schmidt/Chen) - L.U.R.S.S. (travaillé et sculpté par le sculpteur M. Rodtchenko) - L'Italie (un ouvrage sculpté par les sculpteurs Sironi, Manzoni, Farnesi, Minguzzi et Bertolini)

4 • Dettagli del padiglione nazista (in alto a sinistra), sovietico (in alto a destra) e italiano (in basso) all'Esposizione Universale di Parigi, 1937

Come si evince dalle parole di Speer, i due padiglioni erano egualmente considerati mezzi di propaganda, ma le somiglianze finiscono qui. La struttura sovietica serviva da piedistallo cinetico che spingeva in avanti le due statue *L'operaio e la contadina kolkoziana* di Vera Mukhina (1889-1953), come alla ribalta del mondo e della storia. Incarnazioni del proletariato e nuovi eroi della storia, queste figure allegoriche rappresentavano l'Unione Sovietica di Stalin e i suoi rigidi Piani quinquennali per industrializzare la produzione e collettivizzare l'agricoltura. Il padiglione era caratterizzato da un'ascesa dinamica culminante nell'unione di falce e martello, gli emblemi comunisti dell'agricoltura e dell'industria. Come scrive Speer, questa avanzata veniva comunque fermata dal padiglione tedesco, un opprimente tempio al potere imperiale che annunciava un concetto completamente diverso della storia e della nazione; per segnalare solo la cosa più ovvia: i suoi elementi culminanti erano simboli del partito, non figure del lavoro.

Anche se la sua struttura d'acciaio potrebbe sembrare moderna, questo padiglione era rivestito di pietra calcarea tedesca, per non parlare delle piastrelle a forma di svastica in rosso e oro incastrate tra i pilastri. Benché la sua facciata spoglia possa apparire moderna, in realtà era solo un modo di "purificare" il riferimento classico

delle colonne e della trabeazione. Il padiglione era di fatto un pastiche tipologico travestito da monumento puro e se la torre alludeva a un tempio classico, la sala delle esposizioni assomigliava piuttosto a una chiesa medievale, nella cui "abside" era situata la Casa dell'Arte Tedesca, una specie di mausoleo disegnato da Paul Troost (1878-1934), l'architetto capo del regime prima di Speer scomparso da qualche anno: un "altare" molto appropriato a questa architettura funerea, giacché la posta in gioco che sta dietro queste allusioni storiche è l'arrogante ambizione di sussumere la storia, se non di trascenderla. Questa ambizione era programmatica. Speer e Hitler, un mancato artista e un architetto dilettante, concepirono una "teoria delle rovine", secondo la quale gli edifici nazisti (come la gargantuesca Grande Hall progettata da Speer per la nuova Berlino commissionatagli da Hitler) dovevano essere costruiti per durare ben oltre il millennio del Reich millenario, in modo da incutere alla posterità un sublime terrore di fronte alle sue gloriose rovine. Già "morta" nel suo neoclassicismo, questa estetica mirava dunque a dominare il tempo dopo la morte, a trasformare il tempo

▲ in uno spettacolo di dominio. Forse era questo che Walter Benjamin aveva in mente nella chiusura del suo noto saggio sulla nuova "umanità" modellata da questo genere di spettacoli: "La sua autoalienazione ha raggiunto un tale grado da potere vivere la propria distruzione come un grande spettacolo".

Una risposta modernista

All'interno di questa guerra tra padiglioni si svolgeva anche una battaglia di figure. Prevalentemente scomparsa nell'arte modernista dei primi due decenni del secolo, la figura umana tornò ad essere utilizzata a pieno titolo con il *rappel à l'ordre* degli anni Venti e Trenta - non solo nell'arte reazionaria, ma anche nelle politiche antidemocratiche, in cui diventò imperativa l'identificazione con il corpo del leader, con il partito e con lo Stato. Figure come l'Operaio sovietico o la Contadina non erano affatto realistiche: erano modelli allegorici del cameratismo e dell'eguaglianza nel lavoro sotto il comunismo. Non meno allegorici, i *Gruppi monumentali* di Thorak posti accanto al padiglione tedesco trasmettevano il messaggio opposto: questi trii composti da un uomo e due donne nude sottolineavano la differenza sessuale. Un'insistenza che rispecchiava la rigida divisione della società nazista nel suo complesso, cui però è anche possibile riconoscere una valenza psichica, come se il fallico ego corporeo dell'ideale maschile nazista richiedesse un altro "femminile" da aggredire, un altro rappresentato altrimenti da ebrei, bolscevichi, omosessuali, zingari, eccetera.

Le statue italiane schierate sulla Senna erano differenti. Queste rappresentazioni togate delle varie corporazioni avevano la funzione di connettere lo Stato fascista all'antica Roma (come del resto il padiglione italiano). Ma più che riportare in vita il passato, avevano l'effetto di pietrificare il presente e trasformavano la mitica storia d'Italia in una festa in costume molto kitsch. Ancora diverse erano le fotografie di due donne (il cambio di medium è significativo) all'esterno delle mostre di fotomontaggi nel padiglione spa-

▲ 1914, 1921

▲ 1935

● 1919

■ 1937c



5 • Pablo Picasso, *Guernica*, 1937
Olio su tela, 349 x 777 cm

gnolo, che era sotto il controllo del governo repubblicano del Fronte Popolare. La donna sulla sinistra, infagottata nel tradizionale costume di Salamanca, se ne sta muta e severa, come se fosse oppressa dal suo stato di feticcio folkloristico, mentre la donna a destra, riprodotta più grande che dal vivo, avanza a grandi passi verso di noi in uniforme militare con la bocca aperta in un grido o una canzone. Metaforicamente è una metamorfosi: la farfalla militante della resistenza repubblicana nasce dal bozzolo della tradizione nazionalista, come recita la didascalia: "Liberandosi dai lacci della superstizione e della miseria, dalla schiava antichissima è nata LA DONNA, in grado di partecipare attivamente allo sviluppo del futuro". A differenza delle figure fasciste, si disfa del passato in nome di un futuro liberato e lo fa, differenzialmente dalle statue sovietiche, con una precisione fotografica che rende la sua lotta reale.

Ed era reale. Nel febbraio del 1936 il Fronte Popolare aveva vinto le elezioni in Spagna; a luglio, il generale Francisco Franco aveva guidato una rivolta dell'esercito ed erano seguiti tre anni di guerra civile tra i nazionalisti (soprattutto l'esercito, la chiesa e gli industriali) e i repubblicani (socialisti, comunisti, anarchici e liberali, sostenuti da baschi e catalani). Hitler e Mussolini aiutarono attivamente i nazionalisti, mentre Stalin sostenne i repubblicani con poca energia. Era questo, dunque, il campo di battaglia dietro la donna militante nel padiglione, un padiglione che legava la resistenza democratica e l'arte modernista a più livelli. L'edificio, una struttura alla Le Corbusier progettata da Josep Lluís Sert (1902-83), era modernista, così come le opere che conteneva, due quadri di protesta a sostegno della causa repubblicana: *Il contadino catalano in rivolta* di Miró e *Guernica* di Picasso, il pezzo forte della mostra [5].

Il 26 aprile 1937 la Legione Condor della Luftwaffe aveva bombardato la città basca di Guernica. Picasso, che un anno prima era diventato il direttore simbolico del Prado di Madrid, dipinse

▲ *Guernica* in sei settimane, con motivi e forme del suo lavoro cubista-surrealista di quel periodo. Il dipinto mostra quattro donne nel panico: una cade da una casa in fiamme, altre due scappano stravolte dalla paura, l'ultima tiene in braccio il suo bimbo morto e urla. Un soldato a pezzi giace a terra, mentre un cavallo nitrisce disperato e un toro ci guarda negli occhi. Gli animali alludono alla bestialità del bombardamento, ma in questo mondo alla rovescia possiedono anche un'umanità di cui gli esseri umani sembrano sprovvisti. Picasso mette insieme tutti questi frammenti con una composizione piramidale delle figure e un calibrato accostamento di bianchi, neri e grigi. Ma il colpo di genio è di trasformare le stesse invenzioni della frammentazione cubista e della distorsione surrealista in un'espressione di sdegno: è l'arte modernista al servizio della realtà politica. Risposta al bombardamento nazista e replica all'accusa dei nazionalisti che i repubblicani avevano contaminato "i tesori artistici" della Spagna, *Guernica* è anche una sfida alle storie mitiche dei regimi totalitari e respinge la convinzione reazionaria secondo cui l'arte politica può essere solo il Realismo socialista e l'arte modernista non può essere pubblica. Il modernismo è qui riconciliato con la referenzialità, la responsabilità e la resistenza. "L'ha fatto lei?", domandò a Picasso un ufficiale nazista davanti a *Guernica*. "No", sembra che abbia risposto Picasso, "l'avete fatto voi".

ULTERIORI LETTURE:

- Dawn Ades e Tim Benton (a cura di), *Art and Power: Europe Under the Dictators 1939-1945*, Thames & Hudson, London 1995
 Stephanie Barron (a cura di), "Degenerate Art": *The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany*, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles 1997
 Igor Golomstock, *Arte totalitaria nella Russia di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini, nella Cina di Mao*, trad. il. Leonardo, Milano 1990
 Boris Groys, *Lo stalinismo ovvero l'opera d'arte totale*, trad. il. Garzanti, Milano 1992
 Eric Michaud, *The Cult of Art in Nazi Germany*, Stanford University Press, Palo Alto 2004
 Jeffrey Schnapp, *Mussolini e l'opera d'arte di massa*, trad. il. Garzanti, Milano 1996

Pablo Picasso presenta *Guernica* nel padiglione della Repubblica spagnola all'Esposizione Internazionale di Parigi.

Pochissime opere d'arte del XX secolo – se mai qualcuna lo ha fatto – hanno acquisito uno statuto simbolico paragonabile a quello di *Guernica* di Pablo Picasso, dipinta in cinque settimane tra il 10 maggio e il 15 giugno del 1937, prima di essere installata come contributo dell'artista al padiglione della Repubblica spagnola all'Esposizione Internazionale di Parigi, il cui nome completo era "Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne". Le ragioni della sua attrattiva universale e continua non sono immediatamente evidenti, soprattutto dacché molti dei più importanti responsi critici, da Anthony Blunt nel 1937 a Max Raphael e Clement Greenberg negli anni Quaranta e Cinquanta, a Carlo Ginzburg nei Novanta, hanno segnalato il fallimento dell'opera dal punto di vista della comunicazione. O, come ha confessato nella sua autobiografia Luis Buñuel, compatriota di Picasso e regista surrealista: "Non riesco a stare davanti a *Guernica*. Qualcosa del quadro mi dà fastidio – la tecnica magniloquente o il modo in cui politicizza l'arte".

Lo statuto mitico del quadro sembra così aver avuto origine in uno spettro di ambiguità irrisolte. La prima è la questione dello stile e della forma storica: assoceremo l'opera al tardo Cubismo o al Surrealismo maturo, o a entrambi? Poi c'è l'esecuzione ambivalente del quadro: il suo bianco e nero imita le fotografie dei giornali o provoca una reazione mnemonica? E infine c'è il genere indecidibile: è una scenografia o un fondale di teatro (come quello per *Parade* del 1917), un murale architettonico decorativo, un cartellone in stile di montaggio agitprop, o ancora – come l'ha definito il critico catalano Lluís Permanyer nel 1937 – uno schermo cinematografico? T. W. Adorno ha risposto alle varie questioni irrisolvibili di *Guernica* trattandole come premesse teoriche: "Il rifiuto di comunicare del modernismo è una condizione necessaria ma non sufficiente dell'arte libera da ideologie. Quest'arte richiede anche vitalità d'espressione – un tipo di espressione tesa ad articolare il carattere muto dell'opera d'arte. [...] Come con *Guernica* di Picasso, alla fine essa assume una forma di protesta sociale dai contorni ambigui".

Nella prima settimana del gennaio 1937 Picasso ricevette una delegazione di rappresentanti ufficiali del governo della Repubblica spagnola, guidati dall'artista fotomontaggista Josep Renau accompagnato da Josep Luis Sert, l'allievo catalano di Le Corbusier e architetto del padiglione spagnolo all'esposizione di Parigi. La dele-

gazione commissionò a Picasso un dipinto murale per il padiglione. Francis Frascina ha suggerito che le conversazioni di Picasso con gli amici Paul Éluard e Dora Maar, che lo coinvolsero fin dal 1936 in discussioni sulla Guerra civile spagnola, il Fronte popolare e il ruolo delle immagini e della poesia nell'agitazione di sinistra e surrealista, aveva già preparato il terreno a *Guernica*. Un risultato immediato dell'incontro con la delegazione fu la decisione di Picasso di sostenere pubblicamente la causa repubblicana incidendo le due tavole dei *Sogni e menzogne di Franco* l'8-9 gennaio (la seconda fu ripresa e completata in giugno) a favore della campagna di aiuti ai rifugiati spagnoli [1]. La prima dichiarazione apertamente politica di Picasso forniva una grottesca derisione di Franco e condensava due tipi di immaginario popolare: le *alleluia*, stampe religiose arcaiche del cattolicesimo spagnolo, e i *fumetti*, le strisce di racconto contemporaneo per immagini della discussa forma espressiva americana che lo avevano affascinato fin da bambino.

Il padiglione

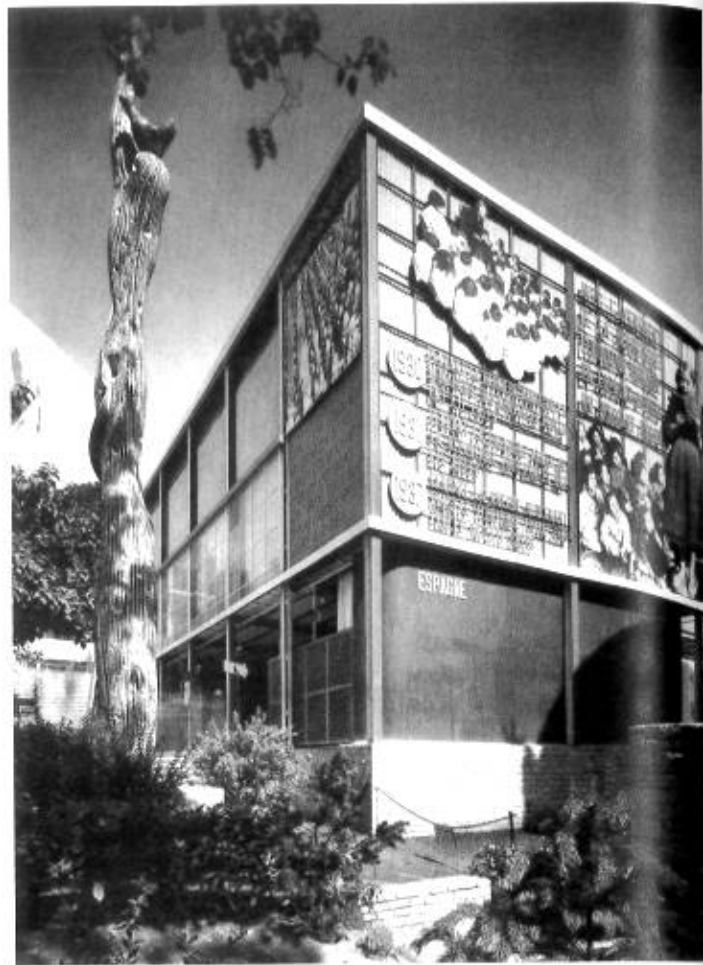
La costruzione del padiglione spagnolo iniziò il 27 febbraio e aprì infine le sue porte il 12 luglio del 1937, con un ritardo di sette settimane. Sert aveva progettato il padiglione per la nuova Repubblica spagnola in manifesta opposizione agli edifici neoclassici totalitari dello stato nazista di Albert Speer e dell'Unione Sovietica di Boris Iofan. Concepito come una struttura trasparente modernista di elementi tecnologici prefabbricati (come pareti mobili di celotex e cemento), il padiglione era caratterizzato da un patio e delle scale che ricordavano la classica villa mediterranea. Un'alta scultura verticale di Alberto Sanchez, un ex panettiere e attivista sindacale, venne messa all'entrata del padiglione. A metà tra l'osso e il ramo, era sormontata da un fiore rosso simile anche a una stella, e portava l'iscrizione euforica "El Pueblo Español Tiene un Camino que Conduzca a una Estrella" (Il popolo spagnolo ha intrapreso un cammino che condurrà a una stella).

Sia le pareti interne del padiglione che quelle esterne ospitavano grandi fotomontaggi di Renau che celebravano la Repubblica spagnola e i suoi risultati [2]: le *misiones pedagogicas*, i nuovi programmi di alfabetizzazione ed educazione, e le fattorie, scuole e ospedali di recente costruzione. I fotomurali documentavano

▲ 1927a

● 1911, 1924

▲ 1930a



2 • Josep Renau, fotomurali all'esterno del padiglione della Spagna repubblicana all'Esposizione Internazionale di Parigi, 1937

anche la difesa della Repubblica contro gli assalti militari fascisti organizzati dalla Falange, i proprietari terrieri e la Chiesa, che avevano scatenato la Guerra civile nel 1936. Inoltre opere di Joan Miró (*Contadino catalano in rivolta*, un murale dipinto su piastrelle di celotex) e la scultura in bronzo *La Montserrat* di Julio González erano poste sulla parete di fondo del grande patio dove erano proiettati film documentari e cinegiornali, sorvolando la ▲ *Fontana di mercurio* di Alexander Calder (una sorprendente struttura che resuscitava un antico modello di splendore architettonico mozarabico [3]). Senza dubbio Picasso si era familiarizzato con il modellino del luogo e dell'architettura prima di cominciare il lavoro. E al più tardi il 18 o 19 aprile – come confermano più di una dozzina di abbozzi – stava ancora sviluppando l'idea iniziale di dipingere una variante apparentemente senza tempo del tema dell'artista nel suo studio (che avrebbe legato il suo murale alle *Meninas* di Velázquez).

Una settimana dopo, il 26 aprile del 1937, su istigazione di Franco e dei suoi generali fascisti, la cittadina basca di Guernica venne bombardata da aerei italiani e tedeschi (l'infame legione Condor), di fatto il primo bombardamento aereo a tappeto di una popolazione civile europea del XX secolo (estesi attacchi aerei erano già stati inflitti dai governi coloniali europei sulle popolazioni in Africa e in India). Con l'eccezione dei giornali conservatori (che ignorarono il bombardamento o ne incolparono i repubblicani), i quotidiani internazionali

riferirono diffusamente degli atti barbarici dell'alleanza fascista e della distruzione di Guernica. Picasso usò immagini prese da *Ce Soir* (diretto all'epoca dallo scrittore surrealista amico Louis Aragon) per i suoi primi sei abbozzi del 1° maggio. In questi studi Picasso abbandonò il progetto iniziale dell'allegoria dell'atelier dell'artista, mobilitando invece un'iconografia che combinava immagini mitologiche e religiose mediterranee e spagnole che lo avevano interessato fin dagli anni Venti: la Crocifissione e la Corrida, il Minotauro, il toro e il cavallo, motivi che aveva pienamente sviluppato nella straordinaria acquatinta *Minotauromachia* nel 1935 [4]. Il primo abbozzo del 1° maggio conteneva anche una donna con in mano una lampada (pure citata dalla stampa) e nel terzo vennero aggiunte un'altra figura femminile urlante e un soldato caduto. Alla fine del 1° maggio, nello schizzo numero 6, Picasso aveva fondamentalmente steso la struttura del quadro e l'8 maggio produsse altri undici abbozzi, raggiungendo quella che sarebbe stata la composizione finale nell'abbozzo numero 15. Tre giorni dopo trasferì gli studi preparatori su una tela monumentale di più di tre metri e mezzo per quasi otto, installata nel vasto studio in rue des Grands Augustin, acquistato dal governo spagnolo appositamente per l'occasione. Il grande schizzo e la dimensione della tela indicavano chiaramente la decisione di Picasso di trasfigurare la commissione murale in un monumento commemorativo della tragedia della Guerra civile spagnola.

▲ 1511b



3 • Veduta dell'installazione di *Guernica* nel padiglione della Spagna repubblicana, dietro la *Fontana di mercurio* di Alexander Calder

Una sequenza fotografica scattata dall'artista Dora Maar, l'amante di Picasso in quel periodo, ci permette di tracciare i minimi significativi cambiamenti operati durante la realizzazione di *Guernica*. In questi cambiamenti, come hanno sostenuto Sidra Slich e Francis Frascina, Picasso rispondeva alle diffuse discussioni politiche del momento. Così, quando l'artista disegnò un grande sole rotondo sopra il cavallo ferito e aggiunse delle spighe di grano nel pugno del soldato prostrato tenuto alla maniera del saluto comunista (13 maggio, stato 11), per rimuovere poi questi simboli nella fase seguente e sostituire il sole con una prosaica lampada con lampadina, venivano formulati i crescenti dubbi dell'artista sui conflitti tra le fazioni anarchico-socialista e comunista in Spagna. Ma il "cinegiornale" fotografico di Maar registrò anche i dubbi artistici di Picasso, come quando a un certo punto aggiunse degli ampi

frammenti di carta da parati sul dipinto per farlo apparire come un gigantesco collage cubista, rimuovendo poi questi resti di una radicalità formale ormai perduta nella fase seguente per rendere più omogenea la simulazione fotografica del dipinto e la tessitura del bianco e nero. L'ultima fotografia di Maar fu scattata il 4 giugno e circa una settimana dopo il quadro era consegnato al padiglione. Pare che Picasso abbia detto a Sert: "Non so quando lo finirò. Forse mai. Meglio che veniate a prendervelo quando vi serve".

I disegni preparatori e l'insieme delle fotografie di Maar vennero pubblicati da Christian Zervos, l'editore del *catalogue raisonné* di Picasso, in due numeri della rivista *Cahiers d'art* dedicati in parte o interamente a *Guernica*. Nel numero 12 (estate 1937) e nel numero speciale 13 (novembre 1937) vennero pubblicati i saggi di Jean Cassou, Michel Leiris, del poeta spagnolo José Bergamín e Zervos



4 • Pablo Picasso, *Minotauromachia*, 1935

Puntasecca e incisione, la tavola: 48,6 x 69,6 cm

stesso. Cassou inaugurò l'irresistibile ascesa del quadro allo statuto mitico di arte specificamente spagnola paragonandolo a Goya:

Goya è tornato in vita come Picasso. Ma allo stesso tempo Picasso è rinato come Goya. È stata l'immensa ambizione del suo genio a tenerlo sempre in disparte, negando il suo stesso essere, mantenendosi vivo e sopportando ciò che era esterno al suo regno, come un fantasma scosso nel vedere la sua casa vuota, il suo corpo perduto. La casa è stata poi ritrovata, sia il corpo che l'anima. Tutto quello che si chiama Goya, che si chiama Spagna è stato reintegrato. Picasso si è ricongiunto con la sua patria.

Dopo la chiusura del padiglione spagnolo, il quadro intraprese un viaggio attraverso vari paesi europei e fu esposto per sostenere la Repubblica spagnola e portare all'attenzione internazionale gli atti barbarici del fascismo di Franco. Durante l'estate del 1938 Roland Penrose, il surrealista belga E. L. T. Mesens e un comitato che includeva Virginia Woolf, Douglas Cooper e E. M. Forster sponsorizzò la sua esposizione alle New Burlington Galleries di Londra prima che proseguisse alla Whitechapel Art Gallery nell'e-

stremità orientale della città. Involontaria ironia della storia, il quadro arrivò nel giorno dell'infame Patto di Monaco, il 30 settembre. Herbert Read dovette rispondere al secondo attacco di Anthony Blunt contro il quadro (nel suo saggio *Picasso sconsecrato*) mobilitando ancora una volta l'equazione Goya-Picasso:

Non basta paragonare il Picasso di questo dipinto al Goya dei Disastri. Anche Goya era un grande artista, e un grande umanista, ma le sue reazioni erano individualiste - i suoi strumenti l'ironia, la satira, il ridicolo. Picasso è più universale: i suoi simboli sono comuni, come i simboli di Omero, Dante, Cervantes. Perché è soltanto quando la banalità è ispirata da un'intensa passione che una grande opera d'arte, trascendendo tutte le scuole e le categorie, nasce ed essendo nata vive per sempre.

Poco dopo la tragica fine della Guerra civile il 28 marzo 1939 Picasso decise che *Guernica* sarebbe stata spedita negli Stati Uniti, dichiarando che il quadro non sarebbe tornato in Spagna finché il governo democratico non avesse sostituito il regime di Franco. Il

dipinto arrivò a New York a bordo del *Normandie* il 1° maggio 1939, esattamente un mese dopo che gli Stati Uniti avevano riconosciuto il governo di Franco. Dopo la sua iniziale presentazione alla galleria Dudensing di New York fece il giro degli Stati Uniti (passando al Fogg Museum di Harvard, Los Angeles e Chicago, tra gli altri luoghi) e venne infine appeso alle pareti del Museo d'Arte Moderna di New York, dove rimase per quarantadue anni. Inevitabilmente, dacché in mostra nel più importante museo del modernismo, tutti i riferimenti specifici alla Guerra civile spagnola sparirono e le interpretazioni formaliste ed estetizzanti presero piede. Così, già nel 1946, Alfred H. Barr Jr., direttore del museo, scriveva:

La composizione è chiaramente divisa in due, e le metà sono tagliate dalle diagonali che insieme formano un evidente timpano triangolare che ha alla base la mano a sinistra e il piede a destra, e culmina con la lampada in alto al centro – un triangolo che suggerisce la composizione da frontone di un tempio greco.

Ma i commenti degli artisti e dei critici di New York – molti a quel tempo ancora politicamente di sinistra – erano molto diversi da quelli formalisti. Così Elizabeth McCausland, uno dei più noti critici del suo tempo, che aveva già visto il quadro al padiglione spagnolo, sostenne con forza le interpretazioni politiche dopo il suo arrivo a New York:

Il risultato è una tela di sorprendente complessità, imbevuta di idee e concetti estetici presi dal Cubismo, l'Astrattismo, il neo-classicismo e il periodo psicologico. Ma tutti questi attributi sono soltanto strumenti per raggiungere un fine. Picasso ha usato l'abilità e destrezza del suo metodo per trasmettere un messaggio. [...] Vuole gridare con orrore e angoscia contro l'invasione e la distruzione della Spagna che ama. Vuole protestare con la sua arte contro il tradimento compiuto da Franco e dagli alleati fascisti.

Ma non tutte le voci politiche furono ugualmente convinte del successo di *Guernica* come opera di protesta politica. Lo storico e critico d'arte marxista Max Raphael, che era emigrato da Berlino attraverso Parigi fino a New York, dove aveva visto *Guernica* al Museo d'Arte Moderna, formulò un responso paragonabile allo scetticismo iniziale di Blunt, sottolineando che il dilemma costitutivo dell'opera (e del modernismo) era quello di rivolgersi a un pubblico proletario e di proclamare un discorso pubblico, e tuttavia di trasmettere il suo appello in strutture che appaiono inevitabilmente criptiche, quando non esoteriche: "È un dipinto artificioso e quindi arbitrario e limitato. Per questo le masse – e le masse antifasciste in particolare – erano perplesse e persero velocemente interesse nell'opera. Solo i letterati lo lodarono nel loro modo ampolloso".

Mentre l'impatto del dipinto diveniva evidente nelle opere di molti artisti americani degli anni Trenta e Quaranta, per esempio di Arshile Gorky (che partecipò a una tavola rotonda sul quadro alla sua prima mostra americana alla galleria Dudensing) o di

Willem de Kooning, *Guernica* fece un'impressione particolarmente profonda su Jackson Pollock, come testimonia il racconto di Lee Krasner: "*Guernica* di Picasso mi scioccò. Quando la vidi la prima volta alla galleria Dudensing, mi precipitai fuori, feci tre volte il giro dell'isolato prima di tornare a guardarlo. Più tardi presi l'abitudine di andare al Museo d'Arte Moderna ogni giorno a vederlo". I disegni di Pollock realizzati in quel periodo mentre si sottoponeva al trattamento dello psicanalista Henderson risuonarono per anni dell'impatto di *Guernica*, culminando nella citazione degli ibridi animali mitologici di quadri come *Pasifae* – la madre del Minotauro – o *Lupa* (entrambi del 1943), un'iconografia che Pollock abbandonò infine con il grande murale per Peggy Guggenheim del 1943, in genere visto come il suo dipinto di rottura.

Icone animali: il Minotauro e Mickey Mouse

Le citazioni picassiane dell'immaginario apparentemente transstorico degli animali mitologici divise fin dall'inizio le interpretazioni di *Guernica*. Alcuni considerarono il toro un'incarnazione del fascismo di Franco, altri lo lessero come un'immagine del popolo spagnolo. La confusione tra il Minotauro (già cifra dell'identità maschile pretesa sovranaturale di Picasso, come in numerose immagini che precedono l'acquatinta *Minotauromachia*) e il toro da un lato e il cavallo dall'altro resero quasi impossibile non interpretare la rappresentazione degli animali come forze opposte, maschio e femmina, fascista e repubblicano, vincitore e vittima. Anche quando Picasso infine ed eccezionalmente consentì a interpretare l'iconografia di *Guernica* nella sua intervista con Jerome Seckler per la rivista newyorchese di sinistra *The New Masses* nel marzo del 1945, non solo ribadì i conflitti costitutivi dell'arte politica modernista in generale, ma incrementò le ambiguità interpretative del dipinto:

*Il toro qui rappresenta la brutalità, il cavallo il popolo. [...] Il toro non è il fascismo ma la brutalità e l'oscurità. La mia opera non è simbolica. Soltanto il murale *Guernica* è simbolico. Ma nel caso del murale, che è allegorico [...] Non vi è un senso deliberato di propaganda nella mia pittura [...] a parte in *Guernica*. Qui vi è un deliberato rimando al popolo, un deliberato senso di propaganda.*

Così si può sostenere che la carenza comunicativa del quadro nasceva dall'ambiguità dell'immaginario animale altrettanto che dall'ambiguità di genere dell'opera, sospesa tra la pittura murale e il fotomontaggio, come ha scritto Romy Golan:

Picasso era abile nel dirigere la tensione tra aura e valore d'uso che sottende la Fiera Mondiale di Parigi del 1937. Escogitando un ibrido, un misto, un Minotauro – non metà uomo e metà toro ma metà dipinto e metà fotomurale, metà allegoria in senso tradizionale e metà montaggio – Picasso colpì al cuore delle vicissitudini estetiche e ideologiche degli anni Trenta.

▲ 1927c

● 1947a

▲ 1947b, 1949

Piuttosto che analizzare e storicizzare il fascismo, Picasso insistette nel mistificare gli elementi di violenza e guerra, dotando il quadro di un universalismo umanista che nel futuro avrebbe garantito la sua fama artistica. Questo diventa tanto più evidente quando lo paragoniamo all'immaginario animale usato da John Heartfield per sostenere la Repubblica spagnola in un fotomontaggio del 1936 ▲ che uscì su *Volks Illustrierte*, nuovo nome dell'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* che si era spostato da Berlino a Praga dopo che il nazismo era andato al potere, e venne usato come copertina per il libro antifascista di Ilya Ehrenburg *No Pasaran* [5]. In evidente contrasto con Picasso, Heartfield rese l'impulso stesso di trasfigurare la realtà storica in una rappresentazione senza tempo di un animale favoloso oggetto della sua derisione critica. La sua immagine di animale è storicamente concretizzata quando situa letteralmente i "Condor" (come i piloti nazisti chiamavano se stessi, al di là di tutto) politicamente e ideologicamente decorando le teste e i petti

di questi uccelli con chepi e distintivi fascisti tedeschi e spagnoli, ma anche individuando soltanto un preciso elemento della loro "essenza" animale, il penchant da avvoltoio di attendere la morte imminente, come in questo caso, in cui i "Condor" stavano causando la distruzione della Spagna repubblicana.

L'interesse di Picasso per il Minotauro e le figure ibride antropomorfe e mitologiche emerge nello stesso periodo dei Mickey Mouse (che appare per la prima volta nel film *Steamboat Willie* nel 1928) e Donald Duck (il suo primo film era appropriatamente intitolato *Don Donald* nel 1937) di Walt Disney, perfette controfigure americane di un interesse europeo apparentemente eterno per i miti greci e romani come fondamenti della cultura continentale. Perciò il crescente intreccio di mito e razionalità, e le varie pressioni storiche, psico-sociali e politico-ideologiche sul soggetto borghese patriarcale trovarono articolazioni dialettiche opposte in entrambe le sfere. Da un lato, alcune fazioni della cosiddetta avan-



5 • Johan Heartfield, *Madrid*, 1936, da *Volks-Illustrierte*, VI, n. 15, Praga, 25 novembre 1936

▲ 1920



6 • Roy Lichtenstein, *Donald Duck*, 1958
 inchiostro su carta, 50,8 x 66 cm.

guardia, ancora attive a Parigi, ricorsero alla mobilitazione di immagini derivate dai miti presunti transstorici della cultura mediterranea per articolare la crisi della soggettività. Così l'interesse di Picasso per gli ibridi umano-animali dispiega l'immaginario mitologico classico (sulla scia di Freud) per articolare la neoscoperta permeazione della coscienza razionale da parte di violente forze dell'inconscio. Inoltre simultaneamente esplicita le ansie per l'imminente fine del soggetto borghese cartesiano, che una volta si credeva controllato dalla ragione e autodeterminazione, o può anche rispondere in quel momento al confronto con l'emergente egida del fascismo. L'iconografia animalista di Picasso oscillò perciò tra una critica surrealista dei modelli obsoleti delle formazioni del soggetto umanista e una contemplazione delle celebrazioni profasciste dell'irrazionalità. Sia Fascina che Ginzburg hanno recentemente suggerito che *Guernica* incorporava elementi presi dalla nuova interpretazione politica di Georges Bataille dell'antico Minotauro e della figura acefala come esplicito rifiuto dell'idealismo. Bataille presumibilmente associò questi ibridi mostruosi

▲ acuti critici come T. W. Adorno, Walter Benjamin e Sergej Fjzentejn – una situazione dialettica illuminata anche dal dettaglio degno di nota che Paul Dessau, uno dei compositori più importanti di Weimar e collaboratore di Bertolt Brecht, che aveva presto composto musica per i film di Disney a Berlino (1926-7), scrisse il suo primo concerto dodecafonico per pianoforte intitolato *Guernica* dopo aver visto il murale al padiglione spagnolo nel 1937.

Così una complessa sottocorrente storica collegava l'immagine antiborghese, antirazionalista e antiumanista del Minotauro con la controidentificazione proletaria nell'immaginario della cultura di massa di Mickey Mouse e Donald Duck. Entrambe in bilico tra una sovversione del patriarcato borghese e una fascistizzazione dell'individuo smantellato in soggezione alla cultura di massa. Come ha sostenuto Miriam Hansen nel suo brillante saggio sull'argomento:

Il problema era aggravato dalla più acuta intuizione che queste abilità, dunque il concetto stesso di esperienza, erano tenute in ostaggio da una cultura borghese umanista che le aveva legate alla perpetuazione del privilegio sociale, dell'estetismo, dell'evanescenza, dell'ipocrisia. [...] Il declino dell'esperienza è trasformato nell'opportunità di abolirla completamente; la "nuova barbarie" della povertà esperienziale appare come l'alternativa proletaria a una cultura borghese moribonda.

È questo intreccio di icone mitologiche e bianco e nero della razionalità tecnologica che *Guernica* introduce in una emergente iconografia di un soggetto smantellato nella pittura americana. L'eco inizialmente celebrativa di *Guernica* nella pittura americana degli anni Quaranta, come nelle opere di Gorky, de Kooning e Pollock, cercò di mantenere l'accesso privilegiato della pittura alle profondità presunte mitiche dell'inconscio come luogo di una definizione più alta e insieme più profonda della soggettività. Lentamente ma con costanza esso sarebbe stato sostituito da un'accettazione esattamente di quelle trasformazioni massmediali della soggettività che alla fine sarebbero emerse nelle citazioni di Mickey Mouse e Donald Duck di Roy Lichtenstein, quando scandirà l'op-

La spolticizzazione dell'avanguardia americana raggiunge il punto di non ritorno quando Clement Greenberg e i direttori della *Partisan Review* danno l'addio al Marxismo.

Nel luglio 1942 un'*Inchiesta sul Materialismo dialettico* apparve sul secondo numero della rivista internazionale *Dyn*, fondata e diretta in Messico dal 1942 al 1944 dall'artista austriaco Wolfgang Paalen (1907-59). Consisteva in tre domande che Paalen aveva spedito a due dozzine di "esimi scrittori e studiosi" e delle loro risposte (non tutti risposero). Le domande furono: 1) Il Materialismo dialettico (la filosofia di Marx e Engels) è "la scienza di un vero processo 'dialettico'"? 2) Il metodo dialettico elaborato da Hegel è scientifico (indipendentemente dalla sua appropriazione da parte del Marxismo) e, se sì, "la scienza deve importanti scoperte a questo metodo"? 3) Le leggi stabilite da Hegel nella sua *Logica*, leggi che formano la base del suo metodo dialettico, sono universalmente valide e utili?

Il silenzio maligno di Breton

Gli invitati – di cui era fornita la lista completa – erano stati scelti sia perché non avevano ancora, o non recentemente, espresso il loro parere sull'argomento, sia per l'assenza di un loro coinvolgimento diretto nella "pratica politica". Metà di loro rispose. Il più in vista di ▲ quelli che *non* lo fecero fu André Breton, il fondatore del Surrealismo, fino ad allora fervente ed efficiente sostenitore dell'arte di Paalen. L'artista era stato uno degli scenografi della famosa *Esposizione internazionale del Surrealismo* tenutasi a Parigi nel gennaio-feb-
● braio 1938; nel giugno di quell'anno Breton aveva scritto la prefazione di una sua mostra di *fumages*, dipinti realizzati con fumo di candela fatta scorrere velocemente su una superficie preparata ad hoc e poi rielaborandone il risultato, come sempre quando è coinvolta la concezione surrealista dell'automatismo [1].

Se avesse risposto, Breton sarebbe stato in disaccordo con la maggior parte degli altri interlocutori, che risposero "No" a tutte e tre le domande. L'ammirazione di Breton per Marx e Hegel non era mai diminuita e il regime di Stalin, di cui era stato uno dei più duri critici dall'inizio dei processi di Mosca del 1936, fu per lui doppiamente criminale per i suoi atti barbarici commessi in nome del Materialismo dialettico. Ma il silenzio di Breton era motivato dal rancore: sul primo numero di *Dyn*, dell'aprile 1942, che aveva ricevuto a New York, dove ha vissuto per una decina d'anni, era incappato nel tradimento del suo protetto, ovvero nel breve ma caustico *Addio al Surrealismo* di Paalen. "Nel 1942, dopo tutti i



1 - Wolfgang Paalen, *Cielo di pioggia*, 1938
Fumage e olio su tela, 97 x 130 cm

sanguinosi fallimenti del Materialismo dialettico e la progressiva disintegrazione di tutti gli ismi", sosteneva Paalen, non si può più restare ciechi al sommario appoggio del Surrealismo a certe "concezioni troppo semplicistiche" di Marx e Hegel. Scartando allo stesso modo l'adesione del movimento ai principi assiomatici di Freud sul ruolo fondamentale dei desideri inconsci nel comportamento umano, in particolare nell'atto creativo, Paalen difendeva la familiarità degli artisti con "le conquiste e i metodi" delle scienze fisiche, ma respingeva la fedeltà a qualsiasi sistema di pensiero come dogmatica e costrittiva.

Breton replicò a Paalen, per quanto indirettamente, nei *Prolegomena a un terzo manifesto del Surrealismo o no*, che apparvero nel giugno 1942 sul terzo numero di *VVV: Poetry, Plastic Arts, Anthropology, Sociology, Psychology*, una nuova rivista surrealista (benché il direttore ufficiale fosse lo scultore David Hare [1917-91]) lanciata a New York nel 1940. Riaffermando lo spirito di ribellione che aveva sempre animato il Surrealismo, Breton rigettò la fede cieca in qualsiasi sistema teorico e, alludendo sia al Marxismo sia alla psicanalisi e facendo eco al testo di Paalen, sottolineò come uno "strumento di liberazione" può facilmente essere trasformato in "uno di oppressione", notando di passaggio che neppure la scienza e la matematica sono immuni da tale destino. Né lo era il Surrealismo, ammetteva implicitamente Breton.

▲ 1924

● 1942b

denunciando quello che chiamava "un certo conformismo surrealista", con cui intendeva l'accademizzazione del Surrealismo nel mondo dell'arte americano e la sua commercializzazione nella moda e nell'industria (come quando coniò l'anagramma "Avida Dollars" per denigrare Salvador Dalí, che per lui incarnava questa tendenza). Il colpo più basso, che illustrava l'idea di Breton che "l'uomo non può essere il centro dell'universo", fu riservato alla concezione antropomorfa (dunque non materialista) del regno animale manifestata da un "eccezionale" pensatore (materialista), la cui mano "ha presieduto ad alcuni dei più grandi eventi del nostro tempo" quando parlò con lui quattro anni prima, in Messico, della "naturale" devozione del suo cane. Il pensatore in questione era Leon Trockij, che, in quanto rifugiato politico, Breton sentì di non poter nominare pubblicamente – l'allusione punta comunque dritta alla centralità di Trockij (il cui assassinio da parte di Stalin nel 1940 aveva profondamente colpito Breton) per chiunque si interessasse al ruolo della cultura in questo terribile momento della storia.

Il Congresso degli Artisti Americani

Il leader russo venne certamente in mente ai molti interpellati nell'inchiesta di *Dyn* che erano attivamente coinvolti, come direttori o corrispondenti regolari, nella rivista letteraria antistalinista newyorchese *Partisan Review*, fondata nel 1934. Tra essi vi erano Meyer Schapiro, Dwight Macdonald (1906-82), Philip Rahv (1908-73) e Clement Greenberg – quest'ultimo diede almeno qualche spiegazione e aggiunse che "avrebbe voluto poter dire di sì". La maggior parte di loro aveva sposato la politica radicale all'inizio degli anni Trenta, come avevano fatto gli artisti che la rivista aveva cominciato a difendere (che presto diventeranno gli eroi dell'Espressionismo astratto e che avevano formato diversi gruppi di sinistra durante l'adesione alla WPA). Quando, nell'estate del 1935, Mosca aveva dato inizio alla strategia del Fronte Popolare, intesa a creare un'alleanza internazionale di intellettuali contro il fascismo, questi giovani avevano offerto il loro aiuto e anche abbracciato, momentaneamente, la causa di un'arte e una cultura "proletarie", mentre Breton aveva subito scoperto la trappola stalinista e risposto con un violento attacco sulla politica culturale dell'Urss.

Uno dei momenti culminanti del crescente coinvolgimento era stato il primo Congresso degli Artisti Americani, tenutosi a New York nel febbraio 1936, al quale Schapiro lesse il testo *Le basi sociali dell'arte*, in cui criticò severamente l'individualismo dell'artista modernista (astrattista) come fuga politica che compiacceva la nuova classe di ricchi mecenati. (Nella stessa occasione Stuart Davis, uno degli organizzatori del Congresso, ruppe definitivamente con l'amico Gorky per il suo rifiuto di partecipare.)

I tre grandi processi tenutisi a Mosca tra l'agosto 1936 e il marzo 1938 provocarono il primo grave ammacco in questo entusiasmo (benché alcuni, come Davis, testardamente sostenessero il corso ancora per molti anni). Schapiro ripudiò il suo precedente sermone antiformalista in *La natura dell'arte astratta*, una brillante recen-

sione (che uscì sulla rivista *Marxist Quarterly* nel gennaio 1937) della mostra di Alfred H. Barr *Cubismo e arte astratta* al Museo d'Arte Moderna. L'arte astratta, sosteneva ora, interagiva con il contesto storico come ogni altra forma d'arte ed era perciò perfettamente in grado di avervi un ruolo attivo. Intanto la *Partisan Review*, che si era fusa con una rivista del Partito Comunista all'epoca del Congresso, aveva sospeso le pubblicazioni nell'ottobre 1936, per riaprirle solo nel dicembre 1937, ora con una posizione strettamente alleata a quella di Trockij, che una "commissione d'inchiesta" presieduta da John Dewey nell'aprile di quell'anno aveva dichiarato innocente dei crimini di cui Stalin lo aveva accusato.

Già nel luglio 1937 i direttori della futura incarnazione della *Partisan Review* avevano corteggiato Trockij, allora in esilio in Messico, sperando di ottenere un suo contributo. Benché apprezzasse la loro devozione, Trockij rimandò la decisione finché non ricevette alcuni numeri della rivista. Il suo verdetto fu devastante: scrivendo a Macdonald nel gennaio 1938, ringhiò che con tutta la loro intelligenza e cultura i direttori della *Partisan Review* non avevano fondamentalmente "niente da dire". Invece di "cercare temi che non davano fastidio a nessuno", la rivista avrebbe dovuto seguire l'esempio dei movimenti artistici d'avanguardia ("Naturalismo, Simbolismo, Futurismo, Cubismo, Espressionismo e così via"), che avevano sempre portato avanti le loro idee con la tattica dello shock, della polemica e dello scandalo. La riluttanza di Trockij non era diminuita due mesi dopo, quando spedì una lettera a Rahv, ma la sua insistenza che la rivista doveva assumere un'apertura "eclettica" in materia estetica e sostenere ogni "movimento artistico giovane e promettente" indica che l'indirizzo culturale era diventato un elemento importante nella sua lotta contro Stalin. Alla fine Trockij si arrese: il fattore decisivo fu l'arrivo di André Breton in Messico nel maggio 1938, di cui Trockij informò immediatamente la rivista, raccomandando il poeta francese come collaboratore! (Paradossalmente, fu Meyer Schapiro a venir incaricato dal segretario di Trockij di spedire all'esule russo tutti i testi di Breton che poteva trovare a New York.)

Breton era in Messico da meno di un mese ed era in contatto quasi quotidiano con lui quando Trockij scrisse una lettera aperta datata 17 giugno ai direttori della *Partisan Review*, pubblicata nel numero di agosto-settembre con il titolo *Arte e politica*. La sua conclusione era particolarmente decisa: "L'arte, come la scienza, non solo non chiede ordini, ma per sua stessa essenza non li sopporta. [...] L'arte può diventare una forte alleata della rivoluzione solo se rimane fedele a se stessa". Il risultato principale della visita di Breton comunque fu il manifesto *Per un'arte rivoluzionaria indipendente* che invitava alla formazione di una Federazione internazionale d'arte rivoluzionaria indipendente, che scrisse insieme a Trockij. Il nome di Diego Rivera sostituì quello di Trockij come cosignatario del testo quando venne pubblicato in tutto il mondo, *Partisan Review* compresa, nell'autunno 1938 (anche se Rivera, nella cui casa viveva allora Trockij, non aveva preso minimamente parte nella scrittura del testo), perché il russo pensò che il manifesto avrebbe avuto maggior peso – soprattutto

come condanna di ogni asservimento dell'arte da parte delle forze politiche – se veniva da due artisti, specialmente se erano di due fedi diverse. Proprio nel caso in cui qualcuno avesse avuto dubbi sulla sua posizione, Trockij spedì una lettera perché uscisse nel numero seguente della *Partisan Review*, in cui si congratulava con Breton – che era già tornato a Parigi – per avere congiunto le forze con Rivera e affermando ancora una volta che “la lotta per le idee rivoluzionarie in arte deve cominciare con la lotta per la verità artistica, non nei termini di ogni singola scuola, ma in quelli dell’*immutabile fede dell’artista nel proprio io interiore*”.

Il manifesto rimane uno dei documenti più straordinari del periodo, soprattutto il suo richiamo a Marx e Freud, che anticipa di trent'anni il freudo-marxismo di Herbert Marcuse. Il suo effetto immediato sul mondo dell'arte fu grande. Greenberg scrisse – nel 1961, in un saggio retrospettivo sugli anni Trenta – che “un giorno qualcuno dovrà raccontare come l’*antistalinismo*’, che era cominciato sotto forma di *trotskismo*’, si sia trasformato nell'arte per l'arte, sgombrando eroicamente la strada per quello che sarebbe seguito”. Nel suo importante saggio *Avanguardia e kitsch*, pubblicato sulla *Partisan Review* nell'autunno del 1939, la sua analisi del ruolo dell'arte modernista come cavallo di Troia in una società borghese e come ultimo bastione contro la barbarie, deve molto al testo di Breton e Trockij. Per gli artisti di sinistra che avevano militato in organizzazioni filocomuniste ed erano poi stati devastati dai processi di Mosca, questo segnò la fine di una paralisi avvilente: non solo non si doveva seguire la linea di partito, ma neppure pensare all'arte come mero strumento della Rivoluzione – lo diceva Trockij. Inoltre, nonostante il suo rifiuto di sottoscrivere ufficialmente qualsiasi programma estetico, Trockij sosteneva non solo il muralismo messicano (e questo non sorprende, data la lunga storia di impegno politico dei suoi artisti) ma anche il Surrealismo!

Dal tempo in cui Stalin e Hitler avevano firmato un patto di non aggressione (23 agosto 1939) e la Russia sovietica aveva invaso la Finlandia (novembre 1939), qualsiasi idea di un Fronte Popolare aveva perso di credibilità. Anche Stuart Davis, che si era a lungo comportato da seguace del Partito comunista, non poté più illudersi. Rassegnò le dimissioni dal Congresso degli Artisti Americani (la voce istituzionale del Fronte Popolare nella scena artistica americana), come fecero poi Schapiro, Rothko, Gottlieb e molti altri giovani artisti. Nel frattempo, nel marzo 1939, la moglie di Rivera, Frida Kahlo (1907-54), aveva partecipato alla mostra *Messico*, organizzata e introdotta da Breton (naturalmente nostalgico del suo recente viaggio in quel paese) all'esclusiva galleria parigina Renou & Colle. Qui incontrò Paalen, che invitò a venire in Messico. Senza aspettare lo scoppio della guerra, che molti prevedevano pur sperando in un miracolo, Paalen arrivò a Città del Messico passando per New York, dove si era fermato qualche mese, nel settembre 1939. Due anni dopo, l'esordiente artista americano Robert Motherwell (1915-91) lo aveva raggiunto insieme al cilenso Roberto Matta (1911-2002), un'altra giovane recluta di Breton, e rimase in Messico per perfezionare ulteriormente la sua formazione surrealista sotto la guida di Paalen.

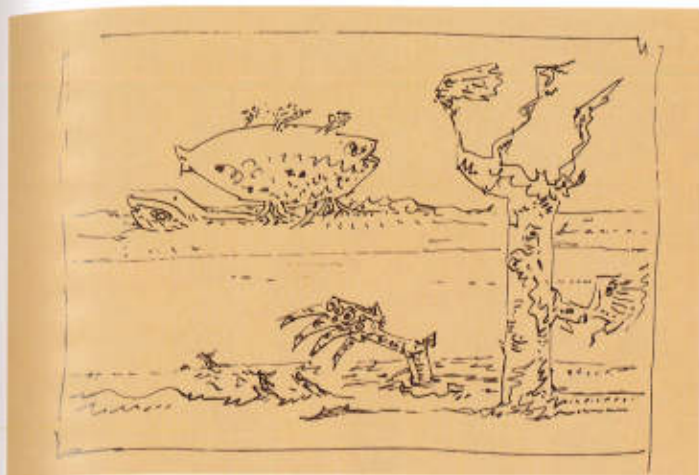
I surrealisti si raggruppano a New York

Lo scoppio della guerra e l'afflusso degli emigranti dall'Europa cambiò radicalmente la situazione del Surrealismo a New York. Gli attacchi rumorosi contro il movimento degli “escapisti” erano più o meno finiti (eccetto che da parte dell'ala stalinista screditata) e la sua presenza sulla scena letteraria e artistica, così come il suo fascino sui giovani artisti americani, era cresciuta a ritmo spettacolare. I primi artisti surrealisti ad emigrare erano stati Kurt Seligmann (1900-62), Yves Tanguy (1900-55) e Matta, nel novembre 1939. Pochi mesi dopo aiutarono a preparare la fuga dalla Francia occupata di quelli che non erano stati abbastanza preveggenti (o fortunati) da partire prima, in particolare collegandosi al supporto americano dell'Emergency Rescue Committee che Varian Fry, un editore e classicista di New York, aveva coraggiosamente costituito a Marsiglia senza l'aiuto (se non addirittura in sfida) del governo statunitense. Il Committee assicurò prima la partenza di André Masson e Breton (che arrivarono infine a New York nel maggio 1941, dopo una stressante sosta in Martinica, che era amministrata dal governo collaborazionista francese), poi quella di Max Ernst, che raggiunse gli amici in luglio.

Il raggruppamento delle truppe surrealiste a New York poté solo stimolare ulteriormente l'interesse di una giovane generazione di artisti già suscitato da una serie di conferenze tenute, su invito di Schapiro, dall'amico di Matta e Paalen, il pittore Gordon Onslow Ford (1912-2003) alla New School of Social Research nel gennaio-febbraio 1941. Un'esposizione di arte surrealista, curata da Howard Putzel, accompagnò la serie di conferenze, a cui assistettero Motherwell e Gorky, ma anche Jackson Pollock, William Baziotès (1912-63) e Jerome Kamrowski (1914-2004), che si ritrovavano nello studio di quest'ultimo dopo le conferenze e versavano olio e smalto su un “dipinto collettivo” [2]. Anche le gallerie e i musei fecero la loro parte. Un mese dopo la loro immigrazione negli Stati Uniti, Tanguy aveva avuto una mostra alla galleria Pierre Matisse (dove espose ancora nel 1942 e nel 1943) e Seligmann alla



2 • Pittura a più mani di Baziotès, Kamrowski e Pollock, 1940-41
Olio e smalto su tela, 46,9 x 61,8 cm.



3 • André Masson, *Paesaggio irochese*, 1941
Inchiostro su carta, 21 x 38 cm

Nierendorf (dove espose anche nel 1941, prima di passare a un'altra galleria). La mostra di Paalen dell'aprile 1940 alla galleria Julien Levy, che diventò presto una sorta di galleria ufficiale del Surrealismo, fu immediatamente seguita da quella di Matta, in coppia con i bozzetti di Walt Disney per *Pinocchio*! La retrospettiva di Masson si inaugurò al Museo d'Arte di Baltimora nell'ottobre 1941 e nel mese seguente il Museo d'Arte Moderna presentò una grande retrospettiva di Mirò (che aveva rifiutato di lasciare l'Europa) in coppia con una di Dalí, benché le sue credenziali surrealiste fossero scadute a causa delle sue dichiarazioni a favore del fascismo. Anche Ernst fu celebrato, non solo attraverso mostre ma anche da un numero speciale della rivista filosurrealista *View*, diretta da Charles Henri Ford. L'apice di queste commemorazioni pubbliche fu nell'autunno 1942, subito dopo l'arrivo a New York di Marcel Duchamp. Nella mostra *Prime carte del Surrealismo*, il cui allestimento fu curato da Duchamp, vennero invitati ad esporre per la prima volta giovani artisti come Bazziotes, Hare e Motherwell fianco a fianco con veterani del movimento come Seligmann, Masson [3], Ernst e Tanguy, per non parlare di Matta; l'inaugurazione fu seguita una settimana dopo, il 20 ottobre 1942, da quella della galleria di Peggy Guggenheim Art of This Century, dove la sua importante collezione di arte surrealista venne presentata in uno spazio curvo progettato per l'occasione da Frederick Kiesler.

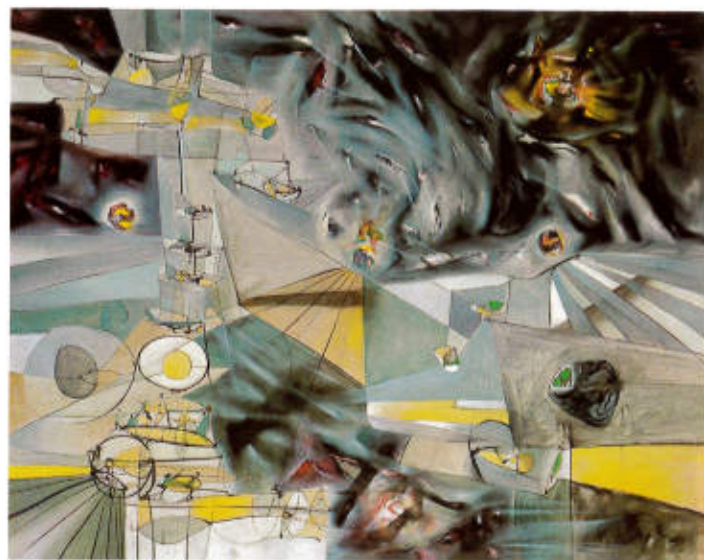
Nonostante tutta questa attività vi fu tuttavia una certa *ennui* intorno al movimento surrealista nel suo insieme. La provò almeno Breton, benché sia stato l'ultimo ad ammetterlo: l'arte presentata dalla generazione più giovane era chiaramente epigonale e mostrava una particolare propensione per i paesaggi immaginari di Tanguy e per la gestualità "automatica" di Masson, mentre i veterani, a loro volta, dormivano fondamentalmente sugli allori. L'unica eccezione fu Matta, che nel 1937, allora ventiseienne studente di architettura, era stato la più giovane recluta del movimento surrealista, salutato da Breton come sua brillante nuova speranza. Dal 1940 aveva imparato come tradurre, in grandi e vivaci dipinti, i suoi disegni di creature bio-meccanomorfe fluttuanti in fantastici scenari fantascientifici che avevano sedotto

Breton [4]. Lo scontro tra uno spazio razionale prospettico e l'irrazionalità onirica delle figure che lo popolano era stato al centro di molti dipinti surrealisti e Matta non si distaccava fondamentalmente da questo modello, ma aveva abbandonato l'affettata tecnica a *trompe-l'oeil* da cui dipendeva in gran parte l'effetto dell'arte di Tanguy o di Dalí. Liberando la sua pittura dalle costrizioni di questa pratica accademica e salutando i gesti ampi e l'automatismo nelle scene altamente controllate dei suoi paesaggi cosmici, era giunto quasi suo malgrado a uno spettacolare cambiamento di scala che colpì i giovani colleghi americani. Inoltre la sua energia sembrava senza limiti, il suo zelo missionario notevolmente efficiente. Subito dopo la mostra *Prime carte del Surrealismo*, iniziò un laboratorio dove per qualche mese "insegnò" l'automatismo pittorico a Bazziotes, Motherwell, Pollock e altri.

Breton era sempre stato un capo autoritario che non voleva dividere con altri il suo potere. Fu circospetto a proposito dell'ascesa di Matta sul mondo dell'arte newyorchese, sentendo che, nonostante la fedeltà di Matta e il suo discorso ortodosso sul meraviglioso e sulla necessità di elaborare nuovi miti (principi che i *Prolegomena* di Breton avevano appena ribadito), non era questo ad attrarre i giovani devoti di Matta. Se non avesse fatto attenzione, sarebbe emersa una nuova scuola dalle ceneri del Surrealismo, su cui non avrebbe avuto nessun controllo. Per caso Breton incappò nell'opera dell'armeno Arshile Gorky (1904-48) - che incontrò nell'inverno del 1943-44 mentre stava lavorando al suo formidabile *Il fegato è la cresta del gallo* [5] - e decise di sostenere la sua arte.

Il Surrealismo di Gorky diventa Espressionismo astratto

Paradossalmente tuttavia Matta era stato determinante nell'evoluzione di Gorky. Fino al 1942-43, "tra i pittori newyorchesi, Gorky si caratterizzò per anni come un grande apprendista", scrive Meyer Schapiro. Fino al 1938 aveva studiato il linguaggio di Picasso, poi concentrò la sua attenzione su Mirò. "In Matta", continua Schapiro,



4 • Roberto Matta, *Anni di paura*, 1941-42
Olio su tela, 111,7 x 142,2 cm

▲ 1914, 1918, 1936, 1942b, 1966a

● 1942b

▲ 1924, 1931b

5 • Arshile Gorky, *Il fegato è la cresta del gallo*, 1944

Olio su tela, 186 x 249 cm



“egli trovò per la prima volta un pittore del quale avrebbe potuto usare altrettanto liberamente il linguaggio. Da Matta veniva l'idea della tela come espressione di prodigioso fervore, come sfondo di energie sprigionate, di rossi e gialli luminosi opposti ai freddi grigi: un nuovo futurismo della vitalità delle forze organiche e meccaniche. Gorky poteva trarre le proprie conclusioni dall'arte di Matta senza bisogno di attendere il suo inventore” [6]. Liberato dall'emulazione dal “giovane fratello” che, tra l'altro, lo incoraggiò a dipingere più diluito (fino ad allora le sue tele erano incrostate di pesanti

impasti), Gorky prese il volo. Senza scartare tutte le lezioni del suo lungo apprendistato, aggiunse i segni di un'esuberante gestualità, incluse le sgocciolature, a quanto aveva imparato da Picasso (la dissociazione di forma e contorno), Mirò (le figure biomorfe), Kandinskij (il colore saturo), Matisse (la trasparenza delle stratificazioni di pittura, che danno un ruolo attivo agli strati sottostanti), Matta (il paesaggio fantascientifico, lo scenario amebico) e anche Duchamp (il cui *Grande Vetro* ammirava molto). Fino al suo suicidio nel 1948 produsse a grande ritmo opere che potevano essere dette solo surrealiste, perché così voleva Breton, ma che Pollock, Newman e altri espressionisti astratti guardarono subito come il germe del loro movimento.



6 • Arshile Gorky, *Come il grembiule ricamato di mia madre si dispiega nella mia vita*, 1944 Olio su tela, 101,6 x 114,3 cm

Solitario da sempre, Gorky era stato lusingato dall'elogio di Breton e a sua volta lusingò il poeta permettendogli di dare i titoli alle sue tele, ma rifiutò risolutamente di recitare la parte del membro fedele del gruppo surrealista. Nel 1947, come Picasso prima di lui, quando le richieste di Breton diventarono troppo pressanti, gli disse addio. A differenza della partenza di Paalen cinque anni prima, però, la defezione di Gorky segnò la fine del Surrealismo.

ULTERIORI LETTURE:

- T.J. Clark, *More on the Differences between Comrade Greenberg and Ourselves*, in Serge Guilbaut, Benjamin H.D. Buchloh e David Solkin (a cura di), *Modernism and Modernity*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax 1983
- Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago-London 1983
- Martica Sawin, *Surrealism in Exile and the Beginning of the New York School*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1995
- Meyer Schapiro, *Arshile Gorky* (1957), trad. it. in *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1986
- Dickran Tashjian, *A Boutique of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920-1950*, Thames & Hudson, London-New York 1995

▲ 1947b, 1948a

1940-1944

David Smith realizza *Il pilastro della domenica*: la scultura tra basi artigianali dell'arte tradizionale e basi industriali dell'industria moderna.

Sospeso tra primitivo e puritano, *Il pilastro della domenica* di David Smith (1906-65) [1] esprime alla perfezione l'ambivalenza formale e tecnica della scultura costruita degli anni Quaranta. Organizzata come un totem, l'opera è un agglomerato verticale di ricordi della rigida educazione dello scultore nel Midwest americano (il coro in chiesa, per esempio, o il pranzo domenicale in famiglia), sormontato dall'immagine di un liberatorio uccello sessuato.

Realizzato in acciaio lavorato e saldato, l'oggetto dimostra fedeltà tecnica al linguaggio scultoreo con cui Smith entrò in scena nella metà degli anni Trenta, cioè la scultura costruita di stampo cubista che era partita dal collage nelle mani di Pablo Picasso a metà degli anni Dieci ed era stata portata a compimento alla fine dei Venti dal lavoro di Julio González (1876-1942). Ma se la costruzione in metallo saldato ha significato l'utilizzo di piccoli pezzi e fili piegati per ottenere l'apertura visiva di quello che González chiamava "disegno nello spazio" [2], ha anche comportato l'incorporazione occasionale di oggetti metallici comuni, come quando Picasso integrò un colapasta per farne la testa di una figura (*Testa di donna* [3]), un ritorno a quando aveva usato un cucchiaino come elemento che coronava il suo *Bicchiere di assenzio* cubista del 1914. Da questo sfruttamento formale dell'oggetto integrato c'era solo un piccolo passo alla possibilità di sondare la sua risonanza psicologica, come fecero i surrealisti in una diversa direzione di sviluppo dell'idea di scultura come collage o assemblage.

Collage libero

Nelle mani dei surrealisti due varianti si contrapposero alla scultura-costruzione. La prima era formale, la seconda tecnica. Quella formale aveva a che fare con la volontà dei surrealisti di abbandonare l'idea di disegno nello spazio, che era stato il modo originale del Cubismo di sfidare la scultura tradizionale, con la sua feticizzazione dei volumi chiusi, nella pietra intagliata o nel bronzo fuso. Se gli oggetti scelti per entrare nella scultura diventano candidati non di rimandi formali, ma di associazioni psicologiche, allora possono essere di ogni forma o sostanza – bottiglia di vetro o pezzo di metallo, tazze ricoperte di pelliccia o griglie di ferro. La *Venere di Milo con castelli* di Salvador Dalí (1936) – copia della famosa statua del Louvre,



1 • David Smith, *Il pilastro della domenica*, 1945
Acciaio e pittura, 77,8 x 41 x 21,5 cm

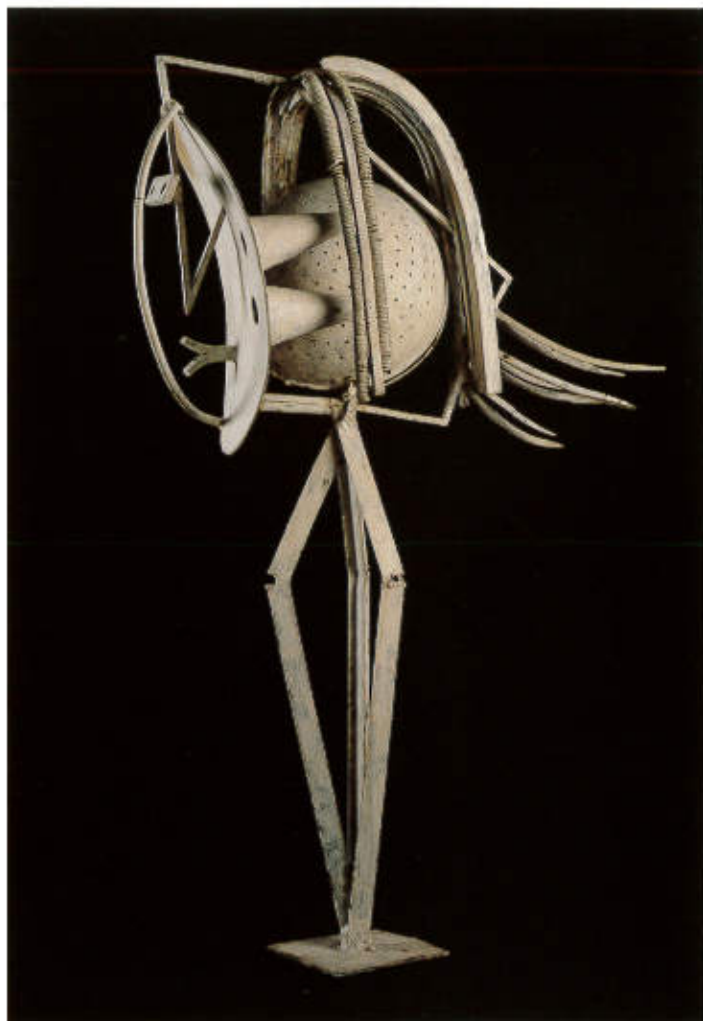
▲ Introduzione 3, 1912 ● 1931a ■ Introduzione 1

con una fila di piccoli cassetti estraibili disposti lungo il torso nudo della figura – è un perfetto esempio del modo in cui la scultura surrealista trasgredi il credo formale modernista di costruzione aperta.

A livello tecnico ci fu poi un'altra trasgressione. Le profondità che i surrealisti volevano scandagliare, cioè quelle dell'inconscio, erano intese anche in opposizione sia alle raffinatezze della cultura alta sia al razionalismo della tecnologia moderna. I surrealisti affermarono che all'inconscio, primitivo in sé, era stata data più energicamente forma dall'arte primitiva, esempio di scultura legata all'occasione – con l'incorporazione delle cose a portata di mano, dalle perline alle piume alle scatole di latta – e di tipo agglomerativo, di cose rovesciate o appese o incollate insieme. Così, se la base cubista della scultura enfatizzava la *costruzione*, aprendo in tal modo la strada al modello tecnologico e altamente industrializzato di interpretazione il "disegno nello spazio" come forme d'acciaio e di vetro (come nel lavoro di Vladimir Tatlin o di Naum Gabo), la sua ricezione surrealista reinterpretava la costruzione come *brico-*



2 • Julio González, *Donna che si sistema i capelli*, 1936
Ferro battuto, 132,1 x 34,3 x 62,5 cm

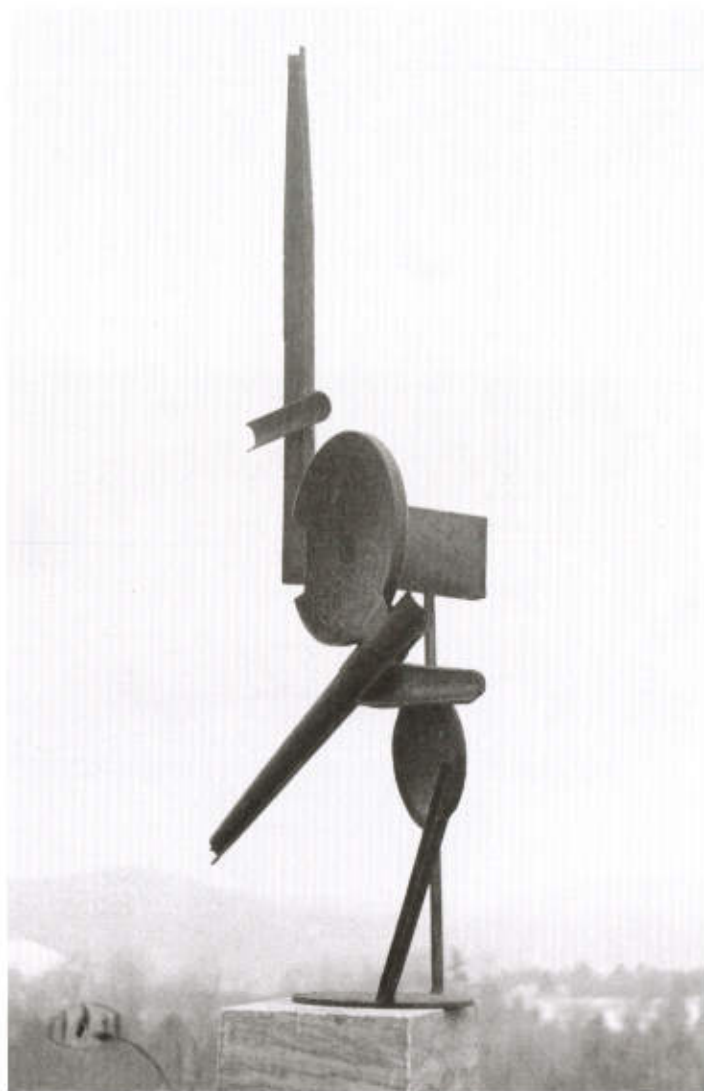


3 • Pablo Picasso, *Testa di donna*, 1929-30
Ferro e tecnica mista, 100 x 37 x 59 cm

lage, cioè la forma primitiva del fare, del pensiero associativo quasi irrazionale.

È questo il senso del totem in Smith, al di là dello sviluppo strutturale della sua opera a metà degli anni Quaranta, come del suo desiderio di far leva sui ricordi di gioventù e della propensione a incorporare forme figurative che, come l'uccello, sono classicamente volumetriche in sé. Data la forza della rivendicazione dell'immaginazione, poi, l'artigianale e il figurativo continueranno a dar battaglia all'industriale e all'astratto per tutta la sua carriera. Il luogo più chiaro dove vederlo è nella serie dei *Totem-coperchi* che Smith ha realizzato negli anni Cinquanta e Sessanta [4]. La metà "totem" del titolo indica la persistenza di un certo tipo di contenuto emotivo, mentre la metà "coperchio" – che si riferisce ai materiali industriali a cui ora Smith si era volto, in particolare qui ai coperchi di cisterne – si riferisce alle ambizioni moderniste di Smith, al suo desiderio di astrazione e tecnologia. La lotta tra questi due modelli è la ragione del grande interesse della scultura di Smith, il modo originale in cui ha saputo sposare l'astrazione al totemismo.

Se il totem è fondamentalmente figurativo, un oggetto o un animale reali investiti di grande significato per il soggetto umano, la cui identità ne dipende e che deve perciò proteggerlo, il totemismo è



4 • David Smith, *Totem-coperchio V*, 1955-56
Acciaio verniciato, 245,7 x 132 cm

nemico delle mire dell'arte astratta. Il primo può essere messo in rapporto con la seconda solo se la volontà dello scultore di "proteggere" l'oggetto totem assume la forma di una sorta di mimetismo visivo, dissoluzione della gestalt intelligibile dell'oggetto da ogni punto di vista, qualcosa reso di volta in volta possibile solo dalle tecniche industriali di saldatura, sbalzo ecc.

Totem e tabù

Questo tema dell'"oggetto totem al tempo stesso offerto e ritirato" forma la consistente armatura che organizza l'ultima scultura di Smith, come la serie dei *Voltri-bolton* (1962-63), saldature di parti d'acciaio fuso, o nella sequenza di *Cubi* (1961-65), insiemi di poliedri di acciaio inossidabile lucidato, le sue opere ultime e più strettamente astratte. In *Voltri-bolton XXIII* [5], per esempio, la rappresentazione primitiva del tavolo sacrificale, che Smith aveva già esaminato in lontane opere più figurative come *Testa come una natura morta II* (1942), *Sacrificio* (1950) o *Il banchetto* (1951), è ancora una volta realizzata come piedistallo per un assemblage natura morta, che

comporta la presenza anche di una figura umana sacrificale. Questo "figura", che consiste di tre elementi saldati l'uno sull'altro – un piano rettangolare, una sezione di trave perpendicolare al piano e appoggiata su di esso solo per un punto, un altrettanto precario coperchio sopra la trave –, dalla maggior parte delle angolature non è intelligibile come forma figurativa coerente, ma va intesa come parte di un insieme di forme geometriche. Così una di queste forme, un grande rettangolo vuoto, sembra una sorta di cornice attraverso cui l'artista ci dà una chiave dell'approccio corretto all'opera. È tuttavia solo uscendo dall'asse di questa cornice, in tal modo eclissandone la vista, che l'oggetto totem viene messo a fuoco, ma solo per sparire di nuovo, in quanto la fisicità delle forme d'acciaio (la spinta in avanti della trave, per esempio) lo chiama fuori dal "quadro".

In questa resistenza all'idea di razionalismo stereometrico, per cui l'intersezione ad angolo retto di profili identici o simili crea un oggetto di massima intelligibilità, *Voltri-bolton XXIII* rifiuta il modello costruttivista che la fedeltà di Smith ai materiali e alle pratiche di fabbricazione moderne sembra invece rivendicare. La trasparenza letterale ricercata da Tatlin, Rodčenko o Gabo attraverso l'uso di reti o plastiche trasparenti era solo lo strumento di una trasparenza concettuale ancora più insistente, in quanto forme ripetitive tolte da un nucleo coerente ad imitazione della razionalizzazione tecnologica sia delle forme che della loro produzione. Infatti, se l'idea russa di stereometria enfatizzava la possibilità di esperienza simultanea collettiva dell'opera, che diventava intelli-



5 • David Smith, *Voltri-bolton XXIII*, 1963
Acciaio saldato, 176,5 x 72,7 x 61 cm

▲ 1914, 1921

bile da qualsiasi punto nello spazio così dichiarato come veramente pubblico, l'uso da parte dell'americano del punto di vista unico in movimento pone i suoi totem nell'ambito della soggettività.

Forse nessuno ha espresso l'ambivalenza creatasi nel dopoguerra nella scultura americana ed europea in maniera più eloquente del critico americano Clement Greenberg, che alla fine degli anni Cinquanta ha posto i termini critici stessi della scultura costruita. Affermando che il "genio" della scultura era ora in funzione di un concetto tecnologicamente moderno di volume - "Imprese di 'ingegneria' che puntano a fornire la maggior visibilità possibile con il minor dispendio di superficie tattile appartengono categoricamente al libero e *globale* medium della scultura. Lo scultore-costruttore può, letteralmente, disegnare nell'aria con un singolo pezzo di filo" -, Greenberg ne ha interpretato le implicazioni in un modo che ha voltato le spalle all'oggettività dell'"ingegneria" e ha invece abbracciato il soggettivismo di una sorta di fenomeno visivo che egli stesso ha chiamato "miraggio". Caratterizzando la nuova tecnologia attraverso la sua liberazione di forme aperte nella "continuità e neutralità di uno spazio che solo la luce modula, senza riguardo alle leggi della gravità", Greenberg ne dedusse quella che alcuni (in particolare i minimalisti) vedranno come la conclusione radicale, insistendo sulle sue conseguenze come forma di otticità che "com-

porta un antiillusionismo a trecentosessanta gradi". Ora cioè, affermò Greenberg, "invece dell'illusione delle cose, offriamo l'illusione delle modalità: cioè, quella materia è incorporea, senza peso ed esiste solo otticamente come miraggio" (*La scultura nel nostro tempo* [1958]).

La soggettività radicale dell'"otticità" può essere associata alla "cornice" vuota attraverso la quale *Voltri-bolton XXIII* ha registrato l'importanza del punto di vista per comprendere l'opera, anche se in questo caso il suo particolare rettangolo non ha prodotto l'aspetto "corretto". La cornice infatti non solo oppone un campo visivo a uno tattile, nega anche la connessione collettiva simultanea al significato dell'opera, poiché soltanto una persona alla volta può guardare attraverso la cornice nel preciso angolo perpendicolare alla sua apertura. È questa importanza del punto di vista che lo scultore inglese Anthony Caro (nato nel 1924), l'erede formale più diretto di David Smith, ha poi portato avanti. Questo è forse evidente in un'opera come *Vettura* [6], in cui due grandi piani si oppongono l'un l'altro a distanza di due metri collegati soltanto da un tubo di acciaio ricurvo lungo il pavimento. Entrambi i piani sono composti di metallo espanso che forma una rete o schermo ottico, ognuno tenuto su tre lati da tubi di ferro che creano angoli chiusi in uno in alto a sinistra e nell'altro in basso a destra. Se la



6 • Anthony Caro, *Vettura*, 1966

Acciaio dipinto di blu, 196,5 x 203,5 x 396,5 cm

scala dell'opera fa appello all'esperienza tattile, poiché l'estensione fisica dell'oggetto invita e permette di entrare dentro e ispezionare le sue parti, la trama della rete, dipinta di verde mare, mira chiaramente al riassorbimento di questa fisica condizione tattile in una più specificamente immateriale e visiva. La sensazione, inoltre, che questo sia dove giace il significato dell'opera arriva nel momento in cui il movimento dello spettatore intorno alla scultura produce la coerenza dei due insiemi di sostegni nell'unica gestalt di una "cornice", quella che collassa lo spazio fisico nell'opera e ricrea la scultura come funzione di un unico e puramente ottico punto di vista. Ma a sua volta l'apertura fisica dell'oggetto permette che il "significato" – che possiamo leggere come un'affermazione astratta di coerenza, la "pregnanza" della psicologia della gestalt – invada la scultura da ogni altro punto di vista cosicché, per usare le parole di Michael Fried, "in ogni momento l'opera è completamente manifesta". Usando un linguaggio che chiaramente si collega all'idea di otticità di Greenberg, nel suo importante saggio *Arte e oggettualità* (1967) Fried ha descritto la sua esperienza dell'opera di Caro in termini di simultaneità e immediatezza del campo visivo stesso:

In questa presenza continua e completa, equivalente, com'era, alla creazione continua di sé, che esperiamo come una sorta di istantaneità, come se, se fossimo infinitamente più acuti, un singolo istante infinitamente breve potesse essere abbastanza lungo da vedere tutto, da cogliere l'opera in tutta la sua profondità e pienezza, da esserne per sempre convinti.

La sfida lanciata da Fried in *Arte e oggettualità* articola la differenza tra le due autoproclamatesi eredi della scultura costruita: la scultura lavorata a mano e saldata di Smith e Caro, con i suoi rimandi all'artigianato nel colore applicato e nell'assemblaggio in pezzo unico, da un lato, e l'opera fabbricata industrialmente dei ▲ minimalist, con il suo affidarsi alla colorazione tecnologica – smalti, plastiche – e alla produzione seriale, dall'altro. Ma è nell'opera di John Chamberlain (1927-2001) negli Stati Uniti e in quella ● di Arman o César in Francia che si può trovare una terza opzione molto più pessimistica. Le prime due posizioni infatti, ottica o minimalista, indicano le possibilità positive, perfino utopiche, contenute nei materiali e nelle forme di produzione moderne; la terza invece sposa "costruzione" e "produzione" portando fino in fondo l'obsolescenza e lo spreco pianificati.

Infatti, spingendo la componente "oggetto trovato" del medium, presente fin dall'inizio nella scultura costruita, attraverso il *bricolage* surrealista e verso l'ambito dei rifiuti della società dei consumi, uno scultore come Chamberlain ha sfruttato le superfici ready-made della carrozzeria d'automobile, segnate ora dall'incidente subito, come rottame riciclato. Carica di ironia, un'opera come *Bianco velluto* [7] sembra proiettare nella sua stessa forma un'intera storia di dibattito sulla scultura modernista – la tensione tra i rimandi al volume monolitico e alla forma aperta; l'opposizione tra struttura razionalizzata e capriccio surrealista; la distinzione tra colore artigianale e industriale, così come tra oggetto prodotto in



7 • John Chamberlain, *Bianco velluto*, 1962
Acciaio dipinto e cromato, 205,1 x 134,6 x 124,9 cm

▲ serie e oggetto unico, il primo privato di "aura", il secondo ancora aggrappato ad essa – anche se, con il suo passaggio dalla produzione al consumo, dalla costruzione al ready-made, sembra annunciare l'obsolescenza della scultura stessa come categoria. Forse è questa la ragione per cui Donald Judd, in un gesto che sembra sorprendente da un punto di vista formale, ha incluso un'opera di Chamberlain tra le illustrazioni del suo saggio *Oggetti specifici*, la sua dichiarazione della fine della scultura come medium specifico.

ULTERIORI LETTURE:

Michael Fried, *New Work by Anthony Caro, Caro's Abstractness e Art and Objecthood*, in *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1996

Clement Greenberg, *Sculture in Our Time e David Smith's New Sculpture*, in *The Collected Essays and Criticism, Vol. Four: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, University of Chicago Press, Chicago 1993

Rosalind Krauss, *Passaggi*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 1998

Jean Dubuffet espone le sue *hautes pâtes*, che confermano l'esistenza di una nuova corrente scatologica nell'arte francese del dopoguerra, che sarà presto chiamata *Informel*.

«Dopo il Dadaismo, ecco il Caccaismo»: queste parole furono scritte dal critico francese Henri Jeanson in risposta a *Mirobolus, Macadam & Cie, Hautes Pâtes*, la scandalosa mostra di Jean Dubuffet (1901-85) alla Galerie René Drouin di Parigi nel maggio 1946. Benché pubblicate nel settimanale satirico *Le Canard enchaîné*, erano perfettamente in linea con la reazione generale alla mostra: da ogni parte, da destra come da sinistra, si sentivano grida di disgusto contro la "scatologia" di Dubuffet. Non era la prima volta che il pittore veniva preso di mira dalla stampa – la sua prima personale di scene primitiviste di vita urbana estremamente colorate, un anno e mezzo prima, appena dopo la Liberazione di Parigi nell'agosto 1944, era stata derisa come l'impresa di un infantile imbrattatele – ma ora il clamore aveva raggiunto l'acme. Se si esclude il tumulto intorno alla mostra di Picasso al Salon de la Libération nell'ottobre 1944 – con dimostrazioni nelle strade e attacchi iconoclasti alle opere – niente aveva scioccato altrettanto il mondo dell'arte francese da

decenni, forse dallo scandalo fauve del 1905. L'arguzia di Jeanson fu meno eloquente del sarcasmo di molti critici, che si divertirono a descrivere in dettaglio la "schifezza" che condannavano, ma il suo riferimento al Dadaismo punta a un particolare nesso con la Parigi del dopoguerra. La vergogna collettiva era diffusissima nella città: vergogna per l'umanità in toto che aveva compiuto l'Olocausto, ma anche più specificamente per la Francia e per la sua collaborazione con la macchina nazista. Vestito dei panni del martire – autoproclamatosi "Partito dei 75.000 fucilati", quando non "il Partito del Rinascimento francese" –, il Partito comunista fu eretto a baluardo morale da una quantità di artisti e intellettuali (Picasso era solo il più importante), ma attraeva poco quelli che erano spaventati dall'*épuration* seguita alla Liberazione – la pubblica umiliazione dei collaborazionisti, la giustizia "popolare" e l'uccisione di scrittori –, che ricordava troppo le purghe staliniste della fine degli anni Trenta, tanto più da quando la richiesta del Partito comunista di un Realismo socialista diventava ogni giorno più insistente.

Dubuffet non fu tentato né da tale autogiustificazione né da un mero ritorno allo status quo di prima della guerra, a quella superficiale opposizione, nell'avanguardia, tra il mondo dei sogni del Surrealismo e l'utopia dell'astrattismo (che vedeva come i due lati

della stessa medaglia). In un clima così politicamente carico come quello della Liberazione, c'era solo un piccolo margine di manovra. Il nazismo aveva trattato l'umanità come fosse puro materiale a disposizione e da usare (i servizi fotografici che mostrano cumuli di cadaveri cominciarono a girare per Parigi nella primavera del 1945) e tale degrado era stato confermato, alla fine della guerra, dalle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki. Quello che ci si aspettava dall'arte, nel periodo della ricostruzione, era una riaffermazione redentiva, sublimante, dell'umanità dell'uomo – qualcosa di simile, in campo estetico, all'*épuration* politica quotidianamente pubblicizzata sulla stampa (nel senso che, a parte la cattiva fede che copriva un mero impulso di vendetta, purghe e punizioni volevano avere un effetto di elevazione morale). In questo la provocazione dadaista sembrò un utile modello di disobbedienza – anch'essa originata in un clima di disperazione per l'umanità – anche se, di fronte ai più recenti orrori, che non avevano precedenti neppure nella carneficina della Prima guerra mondiale, assumeva un accento stonato.

Il catalogo della mostra *Mirobolus*, un pieghevole in quattro parti su carta economica, conteneva un testo di Dubuffet intitolato *L'autore risponde ad alcune obiezioni*. Lo scritto venne ripreso da diversi giornali dell'epoca e ripubblicato qualche mese dopo nel primo (e più importante) dei molti libri di Dubuffet, *Prospetto per gli appassionati di ogni genere*, con il titolo *Riabilitazione del fango*. Sebbene divenisse poi famoso come slogan dell'intera impresa di Dubuffet, il titolo del saggio sfumava in realtà l'originario tono polemico, soprattutto per il fatto di anticipare la reazione del pubblico. Il testo si apre sulla questione dell'abilità. Dubuffet sottolinea il fatto che nessun particolare talento ha presieduto alla creazione delle opere in mostra e che ha lavorato "qui con il dito, là con un cucchiaino". Anche se nega retoricamente qualsiasi intento provocatorio, Dubuffet si appropria di tecniche paragonabili a quelle degli inizi del modernismo e si spinge oltre proponendo gesti anche più radicali di quelli rappresentati dalle opere in mostra, sognando per esempio di quadri fatti "d'una sola pasta monocroma". A chi chiede ragione della sua attrazione per le "cose sporche", replica in anticipo: "Per quale ragione – se si eccettua il coefficiente di rarità – l'uomo s'adorna di collane e di conchiglie e non di tele di ragno, della pelliccia delle volpi e non delle loro budella? Vorrei proprio

1945 - 1949



1 • Jean Dubuffet, *Volontà di potenza*, 1946
Olio su tela, 116 x 89 cm



saperlo. Il fango, i rifiuti e il sudiciume, che accompagnano l'uomo per tutta la vita, non dovrebbero essergli cari, e non significa forse rendergli un buon servizio ricordargli la loro bellezza?”.

I critici furono pronti a leggere la menzione della bellezza come una deliberata provocazione. Si concentrarono sulla “pasta monocroma” e diedero il prevedibile nome escrementizio al “fango, rifiuti e sudiciume”. Vi furono incoraggiati dai quadri stessi, con i loro colori bruni-grigi e il loro spesso impasto (la *haute pâte*) di materiali vari, in cui erano incise figure intere o per tre quarti [1]. Accentuato dalla mancanza di qualsiasi indicazione di tridimensionalità (le figure tipo graffiti sono o frontali o di profilo), il rimando al disegno dei bambini era inequivocabile. Ma, se richiama la pittura con le dita dei bambini, le opere andavano fino alle connotazioni collegate di giocosa ingenuità. La materia bruta aveva sostituito il colore: per la maggior parte dei critici questo fu come dire che la gioia di vivere non esisteva più. Dubuffet aveva offeso i “fini letterati”, come li chiamava, e il clamore che ne derivò gli confermò di aver toccato un nervo scoperto.

Alcuni partigiani di Dubuffet, comunque, notarono che, cercando di riabilitare il fango, egli non aveva esattamente preteso che la “civiltà” fosse finita. Secondo loro, al contrario, aveva offerto l'unica strategia di redenzione possibile tra le macerie lasciate dal cataclisma: riabilitare il fango significava ricominciare da capo, non esattamente con una tabula rasa, ma da ciò che era disponibile, da ciò che la società aveva ed era a quel punto della storia. Significava, con una torsione dialettica la cui ironia emerse solo più tardi, completare un certo tipo di *épuration*. Se infatti Dubuffet insisteva che la pura materialità della sua opera era pari alla materia e al rumore del reale, intendeva che nelle proprietà complesse degli oggetti naturali “c'era da scoprire un certo ordine”. Niente può indicare meglio quanto il *matérialisme* di Dubuffet sia estraneo alla ▲ nozione di “basso materialismo” o di “informe” di Georges Bataille (1897-1962), in cui la materia è posta come ciò che non può essere contenuto da nessuna categoria discorsiva, pensiero sistematico o spostamento poetico, ciò che caparbiamente resiste alla funzione sublimatoria dell'immagine e lentamente la sgonfia. Scoprire un

Art brut

Come altri modernisti, Jean Dubuffet è stato influenzato dallo studio *L'attività plastica dei malati di mente* di Hans Prinzhorn. Durante gli anni Trenta scrisse a vari dottori e a metà degli anni Quaranta visitò istituzioni in Svizzera dove incontrò per la prima volta l'arte psicotica collezionata dallo psichiatra ginevrino Charles Ladame. Queste esperienze lo spinsero a raccogliere arte dei malati di mente, così come quella tribale, naïve e popolare, sotto la rubrica *Art brut* – *brut* nel senso di “rozza” o “grezza”, opposti a “raffinata” e “colta”. Insieme a André Breton, Jean Paulhan, Charles Ratton, Henri-Pierre Roché e Michel Tapié, Dubuffet formò la Compagnie de l'Art Brut nel 1948, che subito presentò la prima mostra delle sue raccolte (circa 2.000 opere di 63 artisti) alla galleria René Drouin di Parigi. Per questa esposizione Dubuffet scrisse il suo testo più famoso sull'argomento, *L'Art brut preferita all'arte colta*, che presenta gli artisti *brut* come versione radicale del genio romantico libero da ogni convenzione: “Con questo termine intendiamo le opere prodotte da persone estranee alla cultura artistica, dove l'imitazione ha una parte minima o nulla (contrariamente alle attività degli intellettuali). Questi artisti derivano tutto – soggetti, scelta dei materiali, mezzi di trasposizione, ritmi, stili di scrittura, ecc. – dalle proprie profondità, e non dalle concezioni dell'arte classica o di tendenza. Sono testimoni di un'operazione artistica completamente pura, grezza, bruta, e interamente reinventata in tutte le sue fasi esclusivamente con mezzi appartenenti alle pulsioni dell'artista”.

Come altri modernisti quali Paul Klee, dunque, Dubuffet idealizzava l'arte dei malati di mente come ritorno alle pure “profondità”. Ma, diversamente da Klee, definiva queste profondità non come *origine* dell'arte, dal cui recupero si attende una possibilità di redenzione, ma come *fuori* dell'arte, che introduce trasgressione e rottura nei suoi spazi culturali. Comunque, anche se Dubuffet cercava di cancellare l'opposizione tra normale e anormale (“questa distinzione [...] sembra insostenibile: chi, dopo tutto, è normale?”), riaffermò però l'opposizione tra *brut* e culturale, un'opposizione che afferma invece che trasgredire la “civiltà”, Lungi dall'essere “estraneo”, come

accumulata qua e là". Ogni didascalìa diventa così una breve poesia in prosa in cui viene contestata la precedenza della visione sugli altri sensi, o almeno la separatezza disincarnata della visione (va notato che la *Fenomenologia della percezione* di Maurice Merleau-Ponty, in cui veniva attaccato questo carattere della metafisica occidentale, era uscita nel 1945). Ma, alla fine, questo anticartesianesimo cortocircuita, perché la trasposizione letteraria in ambito culinario del dato tattile della pasta di Dubuffet resta basato sulla forza ricentrica della metafora, e dunque sul potere illusionistico della gestalt, della forma.

Il cibo era nella mente di tutti nella Parigi del dopoguerra (gli approvvigionamenti erano ancora molto lenti e restarono razionati ancora a lungo). Non fu dunque un caso che un impasto che faceva sembrare i quadri dei rilievi suscitasse associazioni culinarie. Dubuffet stesso incoraggiò i critici a seguire questa vena orale, per cui iniziò il testo di accompagnamento della nuova esposizione, tenuta nell'ottobre 1947 e interamente dedicata ai ritratti di amici e conoscenze della Parigi letteraria, con un lungo excursus sulla superiorità del modesto pane sul lusso della pasticceria (ancora una volta il discorso di Dubuffet riguardava la bellezza del normale). Ma il primo scrittore a far riferimento al cibo come tropo della pasta pittorica era stato il poeta Francis Ponge, che Dubuffet conosceva bene (Ponge aveva scritto la prefazione al catalogo della sua mostra di litografie dell'aprile 1945). Nel suo primo testo sull'arte – un libretto sui dipinti pastosi di un artista che Dubuffet ammirava molto, Jean Fautrier (1898-1964) – Ponge aveva laconicamente scritto: "È in parte petalo di rosa, in parte pasta di Camembert".

Una deliberata frustrazione della visione

Presto entrambi i pittori sarebbero stati loro malgrado lanciati come fondatori di un movimento battezzato *Informel* da Paulhan e *Art autre* da Tapié. Un terzo "fondatore" venne riconosciuto più tardi in Wols (1913-51), un emigrato tedesco il cui vero nome era Wolfgang Schulze. La mostra di piccoli acquerelli di Wols alla galleria Drouin nel dicembre 1945 passò quasi inosservata: immediatamente dopo i bruti *Ostaggi* di Fautrier nella stessa galleria, i paesaggi astratti di Wols popolati di forme biomorfe erano troppo evidentemente indubitati con la meticolosità di Klee per suscitare anch'essi scandalo. Le cose cambiarono quasi subito quando Wols cominciò a lavorare ad olio su tela e la sua seconda personale nel 1947 fu un trionfo. Benché Jean-Paul Sartre (1905-80) avrebbe scritto solo nel 1963 il suo testo sul pittore, *Dita e non dita*, Wols era unanimemente visto come la quintessenza dell'artista "esistenzialista" che viveva la crisi metafisica e cercava di illustrare la contingenza dell'essere. Il dramma della sua vita di vagabondo alcolizzato, il preteso automatismo dei suoi procedimenti pittorici, la gestualità spasmodica dei suoi dipinti, tutti questi segni di "sincerità" indussero Sartre a lanciare Wols come uno "sperimentatore che ha capito di far necessariamente parte dell'esperimento". Ma, alla fine, le tele astratte di Wols, quasi tutte composte di un vortice centrale (spesso simile a una vulva) da cui sgorgano raggi di energia in tutte le direzioni [2], rimasero un

invito a "leggere dentro", a dispiegare un atteggiamento "immaginativo" (parole di Sartre) che ci salva sempre dal dover contemplare l'abisso del nulla.

L'improvviso successo delle allucinazioni cosmiche di Wols era stato preparato dallo scandalo della *hautes pâtes* di Dubuffet, la cui scatologia ora sembrava troppo cruda, una tattica da shock. Ma anche il disagio provocato dalla mostra degli *Ostaggi* di Fautrier dell'ottobre 1945 giocò un ruolo importante, per quanto poco riconosciuto. Il fatto che Fautrier appartenesse allo stesso ambiente intellettuale, esponesse nella stessa galleria e fosse difeso dagli stessi scrittori di Dubuffet ha offuscato a lungo ciò che li distingueva, anche se, almeno riguardo al colore, non si può fare a meno di notare che andarono in direzioni opposte (Dubuffet dai colori vivaci al fango, Fautrier il contrario).

Le inaugurali *Note sugli Ostaggi* di Ponge furono scritte nel gennaio 1945 su richiesta di Jean Paulhan (*Fautrier l'arrabbiato* di Paulhan era apparso sul catalogo della mostra dell'artista nel 1943), commissionate come prefazione per l'esposizione della serie degli *Ostaggi* che apriva alla galleria Drouin nell'ottobre 1945. Alla fine però venne preferito un breve saggio di André Malraux (1901-76) e lo straordinario testo di Ponge fu pubblicato all'inizio del 1946 come



2 • Wols, *Uccello*, 1949
Olio su tela, 92,1 x 65,2 cm



3 • Jean Fautrier, *Testa di ostaggio n. 22*, 1944
Olio su carta incollata su tela, 27 x 22 cm

libretto indipendente. Malraux era da tempo un sostenitore dell'arte di Fautrier (ne aveva già scritto nel 1933) e, data la sua grande notorietà allo stesso tempo come scrittore e come eroe della Resistenza, non sorprende che il suo testo abbia avuto la precedenza su quello di Ponge, allora molto meno noto, ma macchinazioni commerciali e relazioni pubbliche non devono essere state le uniche ragioni della sostituzione, perché il testo di Ponge era conturbante, come riconobbe Paulhan quando lo ricevette, conturbante come le opere stesse.

Nei suoi *Ostaggi* Fautrier rivolgeva direttamente la domanda che avevano in mente tutti (anche prima della completa rivelazione dei campi di sterminio), benché soltanto Ponge osasse formularla proprio sul suo lavoro: come si può rispondere, in arte, al regime di terrore nazista senza spettacolarizzarlo? Fautrier aveva cominciato la serie nel 1943, mentre si nascondeva dalla Gestapo in un asilo psichiatrico fuori Parigi e dopo aver sentito i rumori della tortura e dell'esecuzione sommaria, nei boschi circostanti, di civili scelti a caso dalle autorità tedesche. Che il punto di partenza di Fautrier fosse non visivo ma uditivo (colpi di fucile, grida) spiega in parte il suo trattamento inconsueto di quelle atrocità. Presentati in monotone file che ne accentuavano la serialità – e per estensione la natura statistica, da catena di montaggio, dell'atrocità nazista –, i quaranta quadri circa seguivano tutti la stessa formula in cui non c'era molto da vedere dell'orrore suggerito nei titoli generici (molte opere, perlopiù piccole, sono semplicemente intitolate *Ostaggio* o *Testa di ostaggio* più un numero [3]). Questa dicotomia tra tema preteso e frustrazione della visione era ancor più esasperata dai

1945-1949



4 • Jean Fautrier, *L'ebrea*, 1943
Olio su carta incollata su tela, 73 x 115,5 cm

titoli delle opere un po' più grandi della stessa serie: *Il fucilato*, *Lo scorticato*, *Lébreu* [4] o *Oradour-sur-Glane* (nome di un villaggio dove i nazisti bruciarono vivi centinaia di donne e bambini che si erano rifugiati in una chiesa), benché il titolo originario di quest'ultimo fosse *Il massacro*.

Tutte queste opere condividono le stesse caratteristiche e ciò che più turbò alcuni critici fu che, dal punto di vista formale, molto poco le distingueva da alcuni paesaggi e nature morte esposte da Fautrier durante l'Occupazione: la formula infatti era pronta già intorno al 1940, quando abbandonò sia la pittura a olio sia i toni scuri usati per decenni. Lavorando sulle sue tele (o meglio carte intelate) poste orizzontalmente su un tavolo e precedentemente ricoperte di una sottile preparazione spruzzata di pastello, Fautrier era in parte stuccatore, in parte pasticciere. Con una spatola spargeva una goccia centrale di materia biancastra tipo stucco in una forma vaga (più o meno ovale nel caso di una *Testa di ostaggio*) e, prima che la pasta indurisse, la spolverava con varie polveri di pastello e decorava con linee di contorno eseguite a pennello. Il risultato era sempre quello di una figura molto centrata e spesso piuttosto indecifrabile in rilievo su uno sfondo atmosferico sporcato.

Sia la scelta dei colori (rosa, porpora, turchese – l'intero spettro caramelloso) sia la marcata dissociazione tra tessitura e colore mandano un potente segnale di inautenticità, di kitsch. Questa strana ma deliberata violazione del decoro aveva colpito Paulhan fin dal 1943 – scrisse allora di creme e trucchi cosmetici –, ma egli sentì di dover difendere l'arte di Fautrier dalle accuse di graziosità decorativa e di virtuosismo gratuito. Anche Malraux espresse brevemente il suo disagio, combinato all'apprezzamento per i conigli scuoiati e altre nature morte che Fautrier aveva dipinto in colori bruni fin dagli anni Venti. Notando che nei suoi *Ostaggi* Fautrier aveva gradualmente abbandonato ogni suggestione di colori sanguigni sostituiti da toni "privi di qualsiasi legame razionale con la tortura", chiedeva: "Siamo sempre convinti? Non siamo disturbati da alcuni di questi teneri rosa e verdi?".

Per entrambi gli scrittori, la lingua seducente parlata dai quadri di Fautrier era un problema che non sapevano come trattare. Di tutti i sostenitori dell'artista, solo Ponge comprese che la forza della sua opera risiedeva nell'insieme di rapimento e di orrore, e non è soltanto perché Fautrier aveva illustrato il romanzo erotico di Bataille *Madame Edwarda* che Ponge allude nelle sue *Note* alla concezione scatologica di quest'ultimo. Bataille aveva immaginato che il Marchese de Sade "si faceva portare le rose più belle per sfogliarne i petali sullo scolo di una fogna". Ponge è più in sintonia con la diffusa ossessione del tempo quando parla di Camembert, ma l'immagine è simile: diversamente dalla riabilitazione di Dubuffet, il kitsch di Fautrier è un pessimistico, nichilista defilamento.

È vero, Dubuffet occasionalmente devia dalla sua traiettoria sublimatoria, o con la pura ferocia con cui le sue caricature assaltano le aspettative dell'osservatore, o rifiutando di spostarsi dall'informe alla figura. Alla prima strategia appartiene la grottesca serie *Corpi di signore* dei primi anni Cinquanta, dove l'intera tradizione del nudo



5 • Jean Dubuffet, *La Métaphysix*, 1950
Olio su tela, 116 x 89 cm

dell'arte occidentale viene demolita come ampollosità "metafisica" e abbattuta [5]. Al secondo modo appartengono i notevoli allover, le *Materiologie* della fine degli anni Cinquanta e primi anni Sessanta, realizzate in stagnola accartocciata o cartapesta, che sembrano mappe della crosta lunare. Ma anche in questi rari casi una metafora si insinua sempre (la donna come Madre Natura, la tela come suolo nativo). Immensamente prolifico come scrittore di pamphlet contro la "asfissiante cultura", finì come artista ufficiale della Repubblica francese. Fautrier invece mise fermamente in pratica il proprio disprezzo per la pretesa arte alta: fu anche imbarcato nella creazione di riproduzioni di opere d'arte modernista, da Van Gogh a Dufy, che etichettò con l'ossimoro "originali multipli". Rifiutando lo "stile farmaceutico", come lo chiamava, di chi voleva vederlo come espressionista (o *informel*), creò fino alla morte monumenti sempre più volgari per cattivi palati. Il testo di Ponge finisce con questa frase: "Con Fautrier la 'bellezza' ritorna". La bellezza, cioè, può tornare solo tra virgolette.

ULTERIORI LETTURE:

Curtis L. Carter e Karen L. Butler (a cura di), *Jean Fautrier*, Yale University Press, New Haven-London 2002

Hubert Damisch, *The Pencil Robinson*, in *October*, n. 85, estate 1988

Jean Dubuffet, *I valori selvaggi. Prospectus e altri scritti*, trad. it. Feltrinelli, Milano 1971

Rachel Perry, *Jean Fautrier's 'Unles Juives'*, in *October*, n. 108, primavera 2004

Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, Gallimard, Paris 1977

Jean-Paul Sartre, *Dits e non dits*, in *Pensare l'arte*, Mammotti Edizioni, Milano 2008

Josef Albers inizia le sue *Varianti* al Black Mountain College in North Carolina un anno dopo la morte di László Moholy-Nagy a Chicago: importato negli Stati Uniti, il modello del Bauhaus viene trasformato da diversi imperativi artistici e pressioni istituzionali.

Quando presero il potere nel 1933 i nazisti, imposero la chiusura forzata del Bauhaus, la paradigmatica scuola del design modernista. Walter Gropius (1883-1969), suo primo direttore, l'aveva già lasciata nel 1928, presto seguito da László Moholy-Nagy (1895-1946), che era incaricato del *Vorkurs* o corso preliminare (poi sostituito da Josef Albers). Spostatosi a Berlino, Moholy-Nagy continuò a sperimentare con nuovi materiali, fotografia, macchine luminose e varie forme di design (perlopiù libri e allestimenti); si avventurò anche nella regia cinematografica, teatrale e operistica. Nel 1934 l'espansione del nazismo lo indusse ad andare ad Amsterdam e, un anno dopo, a Londra. Poi, nel 1937, lasciò l'Europa per dirigere il neonato New Bauhaus a Chicago varato da un gruppo di mecenati e uomini d'affari denominato Association of Arts and Industries (l'avevano chiesto a Gropius, ma aveva appena accettato la cattedra di Architettura a Harvard). A causa di una cattiva gestione dei fondi, l'Associazione aveva chiuso la scuola un anno dopo, ma nel 1939, pur con scarse risorse, Moholy-Nagy fu in grado di riaprirlo - ora con il nuovo nome di Scuola di Design - con molti degli stessi insegnanti, tra cui lo scultore americano, russo di origine, Aleksandr Archipenko (1887-1964), il teorico ungherese György Kepes e il filosofo americano Charles Morris. (I veterani del Bauhaus Herbert Bayer [1900-85] e Alexander [Xanti] Schawinsky [1904-79] e l'astrattista francese Jean Hélion [1904-87] non insegnarono nei primi anni.) Nel 1944 la scuola venne rinominata Istituto di Design e resta tuttora una divisione dell'Illinois Institute of Technology.

Altri parziali rifacimenti del Bauhaus vennero tentati: Albers, per esempio, portò la sua versione del *Vorkurs* al Black Mountain College nel North Carolina alla fine del 1933 e l'artista e architetto svizzero Max Bill (1908-94), che aveva studiato al Bauhaus nel 1927-29, lanciò l'Istituto di Design a Ulm, nella Germania dell'Ovest, nel 1950. Ogni versione era organizzata secondo un'agenda diversa e adattata con programmi particolari: Albers integrò i suoi corsi di disegno e colore nell'insegnamento delle arti liberali, mentre Bill mise in primo piano il design tecnologico per una Germania del dopoguerra sotto ricostruzione. Un tempo socialista associato con altri artisti e designer alla Sinistra, Moholy-Nagy a Chicago era ora associato a industriali come Walter P. Paepcke, il presidente della Container Corporation of America, che presiedeva

il consiglio dell'Istituto di Design (durante i suoi anni di Chicago Moholy-Nagy aveva realizzato progetti anche con compagnie come la Parker Pens). Come intendere, necessità economiche a parte, questo cambio di rotta dell'idea di Bauhaus?

Aprire gli occhi

Moholy-Nagy ci fornisce subito qualche indizio come con la traduzione in inglese del titolo del suo libro *Von Material zu Architektur* (1929) in *The New Vision: From Material to Architecture* (1932). Per tutti gli anni Venti era stato immerso in dibattiti sulla fotografia, più vivaci in Germania e in Unione Sovietica. Come la pittura prospettica aveva segnato il Rinascimento, affermava Moholy-Nagy, così la fotografia segnava l'età moderna e le arti andavano ripensate secondo questa "Nuova visione". (In una frase che poteva aver scritto Walter Benjamin sosteneva che "gli illetterati del futuro saranno ignoranti nell'uso della macchina fotografica e della penna a sfera".) Moholy-Nagy citava "otto varietà di visioni fotografiche", alcune delle quali riguardavano anche le scienze: astratta (come nei fotogrammi senza macchina fotografica), esatta (come nel reportage), rapida (come nelle istantanee), lenta (come nelle esposizioni lunghe), intensificata (come nella microfotografia), penetrante (come nei raggi X), simultanea (come nel fotomontaggio) e distorta (come nelle varie manipolazioni del negativo e/o della stampa). Chiaramente, se vista soltanto come effetto di qualche tecnica, l'idea di una Nuova visione può essere adattata con relativa facilità alle diverse condizioni sociali, economiche e politiche dell'America corporativa. In *La nuova visione* Moholy-Nagy incluse anche una descrizione del suo *Vorkurs* e un resoconto delle potenzialità formali di diversi materiali, nonché una sintesi dell'evoluzione della scultura (sbozzata, scavata o modellata, bucata o costruita, appesa o sospesa, cinetica). In altre parole offriva sia un insegnamento dei fondamenti visivi sia un modello di storia pressoché hegeliano nella sua fiducia nel progresso della visione tecnologica. Queste idee, peraltro, vanno bene per un paese impegnato nell'istruzione pragmatica e nell'applicazione delle nuove tecnologie. In breve, a dispetto delle sue aspirazioni utopiche, Moholy-Nagy proponeva un modo di fare design modernista non solo insegnabile ma applicabile.

La pubblicazione di *Possibilities* a New York segna la riunione dell'Espressionismo astratto come movimento.

Tutti gli studi sull'Espressionismo astratto cominciano con un rifiuto di questa etichetta, facendo eco a quello degli artisti stessi. La denominazione in sé è piuttosto giusta (entrò in uso abbastanza tardi, intorno al 1952) e non è in questione, quello che infastidisce è il fatto che raggruppa talenti molto diversi sotto lo stesso ombrello, omogeneizzando e unificando un insieme di personaggi, ognuno dei quali mirava alla singolarità. Anche il rifiuto ha qualcosa di paradossale, perché insistendo sull'individualismo degli espressionisti astratti, e sulla natura idiosincratca dei loro segni pittorici, dà per singolare ciò che avevano in comune: un desiderio vivo per quello che potremmo chiamare il gesto autobiografico, l'inimitabile sbavatura, come una firma, che traduce la sensibilità e l'emozione personali direttamente, senza la mediazione di nessun contenuto figurativo, nel campo materiale della tela.

Non significa che questi artisti avessero poco in comune, o che non avessero legato tra loro – lo hanno fatto spesso, soprattutto nel mostrare i muscoli di fronte al nemico condiviso. Un caso tipico è il loro boicottaggio, nel maggio 1950, di una mostra organizzata dal Metropolitan Museum di New York per protesta contro "l'ostilità nei confronti dell'arte avanzata" di quella istituzione, un gesto pubblico che diede inizio a un'agitazione di sei mesi e fu celebrato da una famosa fotografia pubblicata su *Life* nel gennaio 1951 [1]. Tra gli "Irascibili diciotto", come furono soprannominati dal *New York Herald Tribune*, si possono contare quasi tutti i maggiori espressionisti astratti, incluso il più vecchio Hans Hofmann (1880-1966), mentore di molti di loro. Le uniche assenze importanti, a parte Arshile Gorky, morto due anni prima, erano quelle di Franz Kline (1910-62) e Philip Guston (1913-80). Insieme a figure minori e agli scultori spesso (benché non correttamente) associati al movimento (David Smith in primis), c'erano William Baziotis (1912-63), Adolph Gottlieb (1903-74), Willem de Kooning (1904-97), Robert Motherwell (1915-91), Barnett Newman (1905-70), Jackson Pollock (1912-56), Mark Rothko (1903-70) e Clyfford Still (1904-80). Tutti firmarono l'arrabbiata lettera aperta a Roland Redmond, presidente del Metropolitan Museum (pubblicata in prima pagina dal *New York Times* il 22 maggio 1950); e la maggior parte di loro, sollecitati da Newman, che agì da loro organizzatore, fece uno sforzo per non perdere



1 • Nina Leen, *Gli Irascibili*, 1951

Fotografia in bianco e nero pubblicata sulla rivista *Life*, gennaio 1951

l'opportunità della fotografia su *Life*. Proteste del genere non avrebbero portato da nessuna parte anche solo qualche anno prima (come la lettera al *New York Times* firmata da Rothko e Gottlieb e scritta con l'aiuto di Newman, pubblicata il 13 giugno 1943), ma ora i tempi erano maturi. Anche se il successo commerciale sarebbe arrivato solo qualche anno dopo, l'Espressionismo astratto era entrato nel panteon dell'arte con il pieno supporto del Museo d'Arte Moderna. Presto sarebbe stato considerato la quintessenza della "Pittura di tipo americano" (Clement Greenberg) e arruolata nella Guerra fredda come un efficiente battaglione culturale contro il Comunismo sovietico.

Esperienze condivise

La fotografia di *Life* esagerava molto il legame tra gli artisti ritratti, come protesteranno poi molti di loro, ma, al di là della loro posa di orgogliosi solitari, la maggior parte ha uno sfondo comune. Primo: molti avevano lavorato per la Works Progress Administration (WPA) durante gli anni Trenta (così Bazziotes, de Kooning, Gorky, Gottlieb, Pollock e Rothko) e durante quel periodo di estrema povertà la maggior parte aveva avuto un legame con la politica radicale (compresa, per alcuni come Pollock, l'iscrizione al Partito comunista). Questo significa che tutti avevano partecipato in un modo o nell'altro, tra la Guerra civile spagnola (1936-37) e la disillusione seguita al patto di non aggressione nazi-sovietico (1939), al grande dibattito riguardante i rapporti tra arte e politica, alcuni guardando a Picasso e a *Guernica* (1937) come a un modello, altri ai muralisti messicani, altri ancora al pittore regionalista americano Thomas Hart Benton (il giovane Pollock fu l'unico che cercò una sintesi delle tre tendenze).

Secondo: con la possibile eccezione di de Kooning, tutti avevano un grande senso di inferiorità nei confronti dell'avanguardia europea, la cui produzione artistica conoscevano bene. Si potrebbe anche dire che, con l'apertura a New York del Museum of Living Art del collezionista A.E. Gallatin nel 1926, quella del Museo d'Arte Moderna nel 1929 e quella del Solomon R. Guggenheim Museum (allora Museum of Non-Objective Painting) nel 1939 – senza dimenticare le varie mostre itineranti della collezione (curata da Marcel Duchamp) della Société Anonyme di Katherine Dreier negli anni Venti e Trenta, e infine l'attività militante di Peggy Guggenheim nella sua galleria Art of This Century, sempre a New York, dal 1942 – gli espressionisti astratti avevano accumulato agli inizi degli anni Quaranta una conoscenza di prima mano dei loro immediati predecessori europei, migliore di quella di qualsiasi altro artista contemporaneo (e certamente migliore di chiunque in Europa). La loro soggezione nei confronti dei loro colleghi europei all'inizio fu paralizzante. Un uomo come Gorky, per esempio, cominciò a emanciparsi dal sistema Mirò-Picasso di automatismo

reagire al generale contesto di indifferenza, quando non di ostilità. Il loro risentimento nei confronti dell'assenza di supporto da parte del Museo d'Arte Moderna e dell'establishment critico, che aveva abbracciato il modernismo europeo, li aiutò a sentirsi più vicini.

Quei primi anni difficili ebbero molto a che fare con la formazione di un'identità collettiva. A seconda dell'oscillazione del pendolo, questi sensibili artisti si sentivano infervorati o torturati. Newman ha colto entrambi gli stati d'animo e ciò che era in gioco: "Nel 1940 alcuni di noi si svegliarono ritrovandosi senza speranza, scoprendo che la pittura non esisteva veramente. [...] Il risveglio ebbe l'esaltazione di una rivoluzione. Fu quel risveglio a suscitare l'aspirazione [...] a ricominciare da capo, a dipingere come se la pittura non fosse mai esistita. Fu quel puro momento rivoluzionario a fare la differenza tra i pittori". Meglio dei suoi colleghi (che lo consideravano una sorta di benevolo impresario che presiedeva alle loro carriere), Newman presentò quella che sembrava l'unica via d'uscita possibile: una terza via tra astrattismo puro (rappresentato da Mondrian) e Surrealismo.

Un primo entusiasmo per il Surrealismo, e poi un graduale rifiuto, fu il terzo tratto comune degli espressionisti astratti e forse quello che più di ogni altro determinò la loro ideologia. Presto voltarono le spalle all'immaginazione simbolista e all'interesse per la mitologia dei surrealisti, ma conservarono un forte impulso primitivista e, almeno la maggioranza di loro, un marcato interesse per la psicanalisi. È vero, a metà degli anni Quaranta le loro incursioni tipo *Reader's Digest* nella letteratura antropologica, psicanalitica o filosofica difficilmente erano un segno di originalità. In reazione alle recenti calamità che avevano afflitto l'umanità (fascismo, stalinismo, olocausto, bomba atomica), era improvvisamente diventato enormemente popolare nei media un nuovo tipo di pot-pourri teorico emerso negli Stati Uniti prima della guerra, appropriatamente chiamato "discorso dell'Uomo moderno" dallo storico dell'arte Michael Leja. Centrale in quel discorso era l'idea che "la mente umana cela un inconscio" (Leja): questo sembrava l'unica spiegazione possibile dei livelli di crudeltà e irrazionalità mai visti che l'uomo aveva raggiunto. Ma se la diffusione del concetto di



mature, le pitture "multiformi" cui non dava titoli, ma che identificava soltanto con numero o colore, sicura indicazione che aveva voltato pagina. Inoltre il 1948 fu anche l'anno in cui aprì le porte la scuola *The Subjects of the Artist*, fondata da Baziotès, Motherwell, Newman, Rothko, Still e dallo scultore David Hare. L'esperienza pedagogica fu breve e la scuola chiuse nell'estate del 1949, ma il fatto stesso che i fondatori avessero pensato, anche solo per un momento, che un'accademia potesse funzionare per il tipo di arte che stavano inventando indica che cosa stava accadendo.

Una testimonianza particolarmente significativa dell'Espressionismo astratto nel momento della sua nascita come movimento – perché contiene lo spostamento dall'automatico all'autografo – è fornito dalla prima, e unica, uscita di *Possibilities*, pubblicata alla fine del 1947 da Motherwell e dal critico Harold Rosenberg (che diventerà l'inventore della denominazione "Action painting"). Questa "rivista" era tanto ambiziosa quanto significativo era il suo titolo. Parlava di molti media (comprese la musica, fortemente presente con John Cage al comando, e la letteratura) e puntava ad assicurare o rinnovare i legami con l'avanguardia storica (un'intervista con Mirò, una poesia e illustrazioni di Arp). Oggi tuttavia è più famosa per aver pubblicato le dichiarazioni di Pollock e di Rothko sulla propria arte. Non vanno però trascurati altri testi come quelli di Baziotès o, soprattutto, di Rosenberg. Insieme formano un nucleo sintomatico.

"La fonte della mia pittura è l'inconscio", scrisse Pollock nell'abbozzo della sua dichiarazione, ma cancellò questa affermazione troppo generale, già allora una sorta di cliché, a favore di una nota più descrittiva che alludeva alla tecnica del dripping che stava cominciando a sperimentare (benché nessuno dei suoi dripping sia riprodotto nelle sei illustrazioni al testo, tutte di opere del periodo 1944-46). Mentre per un po' aveva tratto ispirazione per le sue immagini (come *Nascita* [1941 ca.], *Uccello* [1941 ca.] o *La donna-luna spezza il cerchio* [1943 ca.]) dalla frequentazione della psicanalisi junghiana (era anche in terapia), ora chiaramente collegava il suo nuovo metodo e i suoi risultati completamente astratti alla spontaneità: "Quando sono nel mio quadro, non sono cosciente di quello che faccio. Solo dopo una specie di 'presa di coscienza' vedo ciò che ho fatto. [...] un quadro ha una vita propria. Tento di lasciarla emergere. Solo quando perdo il contatto col quadro il risultato è caotico. Altrimenti c'è armonia totale, un rapporto naturale di dare e avere e il quadro riesce". Un atteggiamento simile è descritto da Baziotès ("Quello che accade sulla tela è imprevedibile e sorprendente per me. [...] Ogni quadro possiede il suo modo di evolvere") e da Rothko ("Penso ai miei quadri come a drammi; le forme ne sono gli attori. [...] Né l'azione né gli attori possono essere previsti o descritti in anticipo. [...] È nel momento del compimento che, in un flash di riconoscimento, li si coglie come dotati di una quantità e una funzione volute").

Ma mentre Pollock restava saldamente aggrappato alla nozione di automatismo, gli altri no. Benché oggi ci si possa sorprendere della sbalorditiva sapienza tecnica di Pollock nell'intrecciare diversi grovigli di colori e della notevole sicurezza con cui alternava rivoli

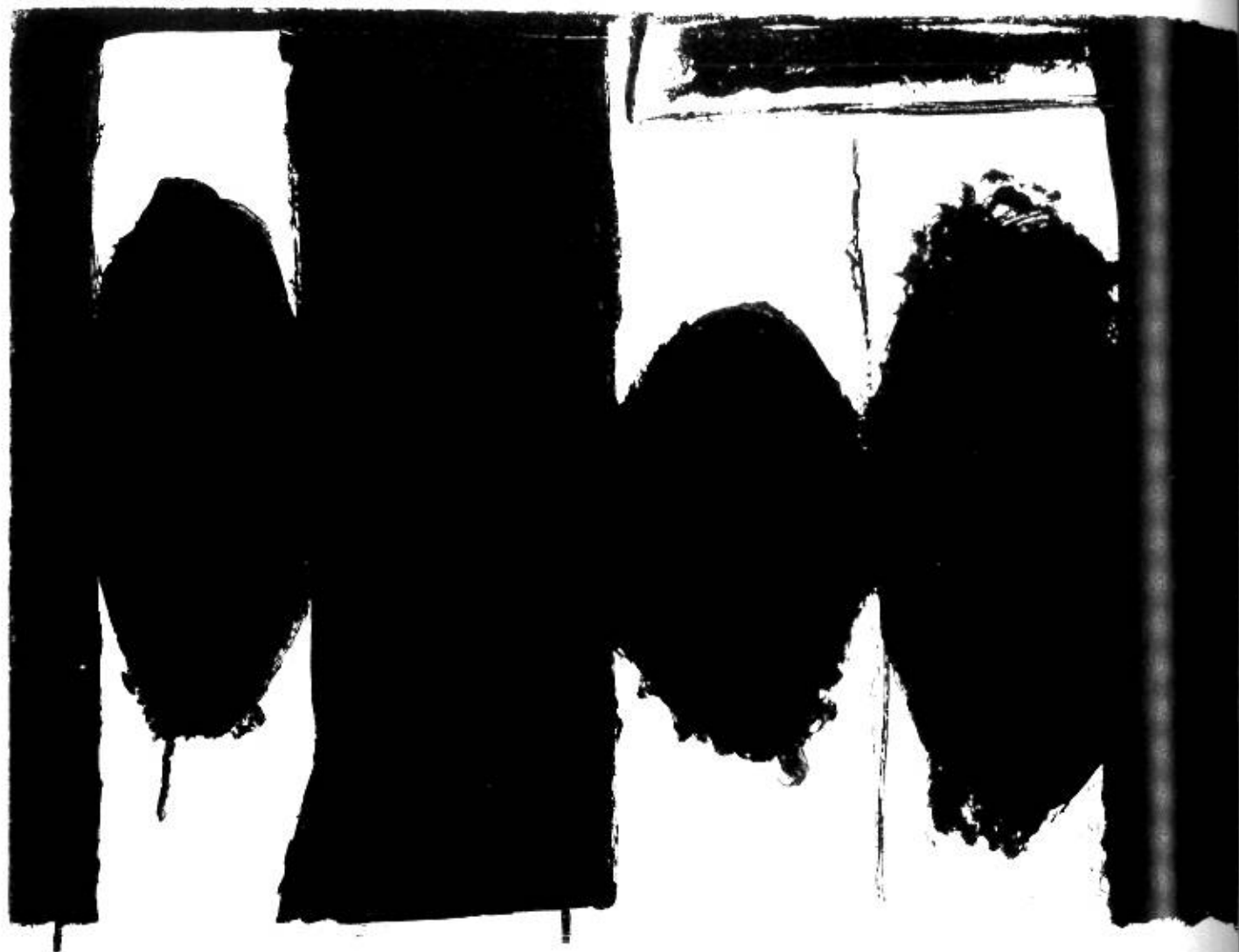
sottili e spesse pozze di pittura umida, il fatto è che nei suoi dripping rinunciava a parte della sua autorialità: evitando qualsiasi contatto diretto con la tela stesa sul pavimento, lasciando che il peso e la viscosità della pittura giocasse un ruolo importante nella riuscita delle opere e abbandonando il pennello, Pollock perdeva il legame fisico che aveva tradizionalmente collegato la mano dell'artista, il pennello e la tela. Era titubante a proposito del controllo, a seconda del responso critico ("Io sono natura" versus "Niente caos, maledetto!"), ma anche se alla fine il suo segno si dimostrò assolutamente inimitabile, il suo sforzo di automatismo era ritenuto dagli amici una rinuncia eccessiva al controllo autorale. Il loro addomesticamento (repressione) del radicalismo di Pollock ebbe un ruolo determinante nella formazione del canone espressionista astratto.

"La dimensione di libera creazione"

La rapida evoluzione può essere situata tra due testi, uno scritto all'alba del movimento – un breve saggio di Rosenberg pubblicato su *Possibilities* – e l'altro quando mostrava già segni di esaurimento –

▲ *Il valore liberatorio dell'avanguardia* di Meyer Schapiro, del 1957. *Introduzione a sei artisti americani* di Rosenberg, inizialmente prefazione al catalogo di una mostra della primavera del 1947 che presentava per la prima volta Baziotès, Motherwell e Gottlieb (tra gli altri) al pubblico francese, disegnò lo schema di una teoria dell'arte che sarebbe diventata il pilastro della pratica pittorica dell'Espressionismo astratto. Questi artisti, scriveva, hanno nostalgia "di un senso, di un linguaggio, che formuli il più esattamente possibile ciò che è reale per loro dal punto di vista emozionale come persone diverse. [...] L'arte per loro è [...] il punto di vista di una rivolta privata contro la tradizione materialista che li circonda. [...] Non attaccati né alla comunità né ad altro, questi pittori fanno esperienza di una solitudine unica, profonda come forse in nessun'altra parte del mondo". "Reale dal punto di vista emozionale per loro come persone diverse", "rivolta privata", "solitudine": per Rosenberg la materia prima del pittore espressionista astratto è la sua unicità; il suo compito è quello di lasciarci entrare nel luogo privato dei suoi sentimenti; la sua arte deve rivelare il suo stesso sé come nucleo della sua originalità. Ma allo stesso tempo Rosenberg sostiene che le fitture della sofferenza registrate dall'arte (un ritornello di lunga data della prosa esistenzialista) sono universalmente umane e universalmente accessibili. In breve, il quadro espressionista astratto è l'affermazione dell'io, una versione semiromantica, semi-piccolo-borghese, del cartesianesimo "Cogito ergo sum", cioè la sede, come sostiene T. J. Clark, di molta volgarità. Nessuna meraviglia che la monotonia a-compositiva del dripping all'over di Pollock, ai suoi compagni non sia sembrata rispondente agli intenti.

Facendo eco all'idea di Rosenberg di una rivolta contro la "tradizione materialista" (intendendo qui non la tradizione dell'anti-idealismo filosofico, ma il modo borghese di vivere basato sull'accumulo di beni), il testo di Schapiro conferma che il mito della "spontaneità" era il luogo di una conversione dall'ignoto e dall'indicibile (l'inconscio) a un concetto di libero arbitrio soggettivo che si



3 • Robert Motherwell, *Alle cinque della sera*, 1949
Caseins e. tavola, 58,1 x 50,8 cm

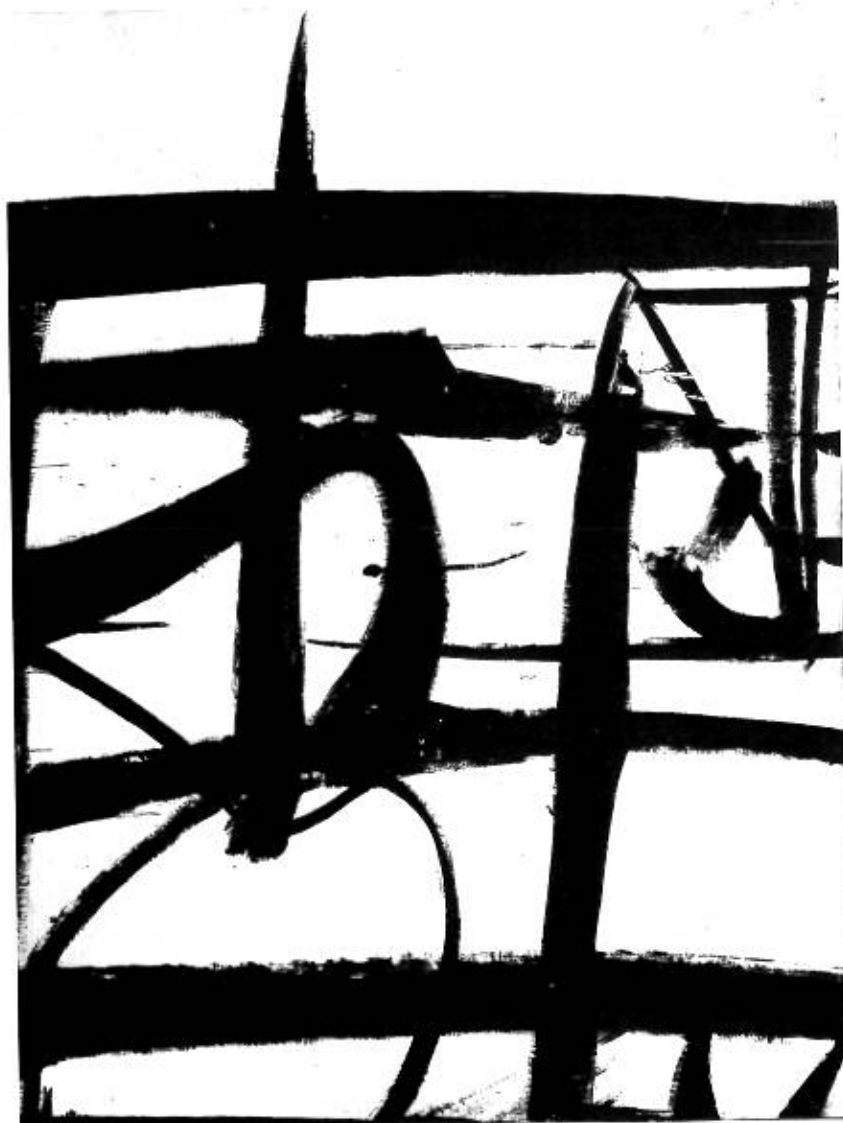
anni, a clogiare l'allover di Pollock e dopo aver vinto la propria stessa iniziale resistenza). Per molti versi l'adattamento delle tele in bianco e nero di de Kooning al più recente sviluppo di Pollock fu un bacio della morte [2]: era finita la scioltezza e il rischio della tecnica del dripping, ora sostituita da uno stretto controllo del pennello e da nervosi movimenti del polso. Il sospiro di sollievo dei critici sostenitori fu ancor più sonoro in risposta alla seconda mostra di de Kooning nel 1951: "Non c'è distruzione, ma continua cancellazione e ricominciamento", scrisse Thomas B. Hess, "e l'intera immagine [è tenuta] sotto rigoroso controllo".

Lo stile personale

Per quanto riguarda l'autografo come logo, trappola che Newman chiamava "diagramma" e che paradossalmente pretendeva di evitare
 ▲ optando per i segni spaziali più semplici (la sua "zip" verticale immediatamente riconoscibile), si può datare l'inizio al 1948. Un
 ● caso ad hoc è la serie di Motherwell *Elegia alla Repubblica spagnola*,

▲ 105 • ■ 1307

più di 140 quadri eseguiti lungo l'arco della vita, basata su un disegno ad inchiostro concepito nel 1948 come illustrazione di una poesia di Rosenberg per il secondo numero (mai uscito) di *Possibilities*: un anno dopo, ripescando il disegno da un cassetto, Motherwell lo riprodusse meticolosamente, con i suoi contorni incerti e le sgocciolature, su una grande tela ora intitolata *Alle cinque della sera*, il famoso ritornello di un'elegia del poeta spagnolo Federico García Lorca in compianto della morte di un torero [3]. Questo non caratterizza necessariamente il metodo di lavoro di tutti gli espressionisti astratti, ma il fatto stesso che fosse possibile per tutti (e che fu imitato da legioni di giovani artisti quando il movimento ebbe grande successo, dalla metà degli anni Cinquanta) merita attenzione. Le nuvole di Gootlieb librate su un orizzonte allusivo, le grandi ed energiche pennellate nere di Kline sempre più levigate [5] e le asciutte superfici frammentate di Still divennero presto figure brevettate di stile. Anche le suddivisioni orizzontali di quadri verticali di Rothko [4] si inseriscono in questa categoria: non fosse per l'invenzione sofferta degli accordi di colore e per l'enigma



5 • Franz Kline, *Cardinale*, 1950
Olio su tela, 137 x 144 cm

che ne deriva sul rapporto figura-fondo che le sue opere continuano a porre fino alla fine, la sua arte potrebbe essere stata svilita dalla sovrapproduzione maniacale dell'artista.

In breve, alla fine la serialità dell'Espressionismo astratto ha molto in comune con quella del movimento che si dice ne abbia accelerato la fine, cioè la Pop art. Jasper Johns (nato nel 1930) e Robert Rauschenberg (1925-2008), la cui fama ha preceduto quella della Pop art e le ha aperto la via, hanno compreso la situazione. Johns ha imitato le rapide macchie delle tele espressioniste astratte ma con l'encausto, il medium più lento e più antico possibile, e Rauschenberg ha duplicato diligentemente gli accidenti pittorici del suo *Factum I* nel corrispondente *Factum II*, entrambi del 1957. Nonostante l'ironia di Johns e Rauschenberg, comunque, non va sottovalutato il loro interesse per il fare in quanto tale, un'enfasi sul processo di creazione che essi, e molti altri artisti dopo di loro, per esempio Robert Morris, hanno mantenuto dall'Espressionismo astratto. Era quanto aveva in mente Rauschenberg quando dichiarò a Emile de Antonio: "Quello che avevo in comune con gli espressionisti astratti era il tocco. Non sono mai stato interessato al loro pessimismo o alle loro opinioni personali. Devi avere tempo di piangerti addosso per diventare un buon espressionista astratto e io penso di averlo sempre considerato uno spreco. Quello che hanno fatto - e che io stesso ho fatto di simile - è che con il loro dolore, la loro passione per l'arte e la loro pittura d'azione hanno mostrato le loro pennellate, così c'era un senso di materialità in quello che facevano."

ULTERIORI LETTURE:
T.J. Clark, *In Defense of Abstract Expressionism*, in *Critique*, n. 69, estate 1984
Clement Greenberg, *La pittura "di alto standard"*, trad. it. in *L'Espressionismo del modernismo*, Johan & Lee, Milano 2011
Sergio Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*, University of Chicago Press, Chicago-London 1983
Michael Leja, *Rethinking Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, Yale University Press, New Haven-London 1993
Meyer Schapiro, *Pittura astratta recente*, trad. it. in *L'arte moderna*, Einaudi, Torino 1996

▲ 1953, 1958, 1960, 1962d, 1964d

▲ 1965, 1968b, 1969

1949_a

La rivista *Life*, riferendosi a Jackson Pollock, chiede ai suoi lettori: "È il più grande pittore vivente degli Stati Uniti?": la sua opera diventa il simbolo dell'arte avanzata.

Negli anni del dopoguerra, un segno dello stato di provincialismo del mondo dell'arte di New York è che una rivista a grande diffusione come *Life* abbia sentito il bisogno di presentare con grande rilievo Jackson Pollock ai suoi lettori. È che una sua collaboratrice era la moglie dello storico dell'arte Leo Steinberg, che cominciava proprio allora ad occuparsi anche di arte contemporanea, per il cui tramite *Life* ebbe sentore di quello che considerava un *succès de scandale*, un nuovo caso degli eccessi così particolari del modernismo. Del tutto ambigua, la presentazione di Pollock su *Life* era in parte sprezzante (le didascalie dei dripping li definivano "sbavature", il testo "scarabocchi") e in parte seria. L'articolo riportava tra l'altro la stima per il lavoro di Pollock di "un formidabile critico intellettuale newyorchese" (Clement Greenberg) così come il suo successo presso il pubblico d'avanguardia americano ed europeo e, da buon settimanale illustrato, illustrava generosamente sia l'artista che la sua opera con grandi riproduzioni.

Rompere il ghiaccio

In questo senso l'articolo di *Life* rifletteva quanto accadeva anche in altri due ambiti. Nella stampa specializzata d'arte una recensione formalmente derisoria dei dripping di Pollock ("sfondo a spaghetti" o "una massa di capelli arruffati") diventava cautamente positiva in occasione della mostra alla galleria Betty Parson del novembre 1949, parlando di "ragnatela di pittura fittamente intessuta" o di "miriade di piccoli concentrati di pittura e colore", ognuno "elegante come un attore cinese". Come affermò Willem de Kooning, vedendo come collezionisti e direttori di musei ora abbandonavano le acquisizioni più tradizionali per contendersi le opere di Pollock: "Jackson finalmente ha rotto il ghiaccio". Nel mondo istituzionale sia dei musei che del sistema culturale, Pollock e gli altri espressionisti astratti cominciarono ad essere visti come importanti emissari dell'esperienza americana: il selvaggio ora era ridefinito libero, una forma di sensibilità liberata considerata sempre più un

1945 - 1949



1 • Jackson Pollock, *Uno (Numero 31, 1950)*, 1950
Olio e smalto su tela non preparata. 269,5 x 530,8 cm

▲ 1960b

● 1960b

▲ 1947c, 1950c

buon esempio della causa della democrazia nell'Europa divisa dalla Guerra Fredda; così una varietà di esportazioni culturali che comprendevano anche mostre da musei e gallerie veniva spedita all'estero per accompagnare il Piano Marshall di finanziamento degli aiuti ai paesi europei, istituito nel 1948. Alla fine degli anni Quaranta l'iniziativa era ufficialmente gestita dall'USIA (United States Information Agency), ma nei Cinquanta (a causa della condivisa "ossessione rossa" del Dipartimento di Stato) il Consiglio Internazionale del Museo d'Arte Moderna passò la palla al governo.

Per Pollock, comunque, la fama cresciuta grazie al successo sia mediatico che istituzionale (nel 1950 condivise il padiglione americano della Biennale di Venezia con de Kooning e Gorky, il Museo d'Arte Moderna acquistò un grande dripping e gli furono dedicati un servizio fotografico e un film da Hans Namuth, che lo mostrano mentre realizza un dripping) lo gettò in una crisi profonda. Nell'estate del 1950 cavalcò la cresta dell'onda abbastanza a lungo da completare quattro tele magistrali (*Uno [Numero 31, 1950]* [1], *Foschia di lavanda, Ritmo autunnale* [5] e N. 32), dopo di che la sua volontà di astrazione venne a mancare. Nel 1951 cominciò i quadri in bianco e nero [2], come disse egli stesso, con "alcune delle mie prime immagini riemergere", cioè ritornando alla figurazione degli inizi negli anni Trenta e primi Quaranta: un misto di pittura murale messicana e dello stile regionalista americano del suo maestro, Thomas Hart Benton [3]. Questo ritorno, accompagnato da quello all'alcolismo, significò che dal 1953 Pollock dipinse con tale difficoltà che la sua mostra alla galleria Sidney Janis nel 1953 venne decisa come retrospettiva, poiché non erano disponibili opere recenti. Profondamente

depresso a causa di un blocco che gli sembrava permanente, andò a finire con l'automobile contro un albero nell'estate del 1956, uccidendosi in quello che molti considerarono un gesto intenzionale.

Se in Pollock ci fu una battaglia tra figurazione e astrazione, ce ne fu una anche su come queste opzioni andavano intese nell'interpretazione del suo lavoro. Data la centralità di quest'opera nella storia del modernismo, non solo negli Stati Uniti, ma anche altrove (sia il gruppo Gutai in Giappone che le *Linee* di Piero Manzoni ne dipendono), questa guerra interpretativa ha una grande posta in gioco, perché oppone visioni diverse del significato e della possibilità stessa dell'astrattismo.

Il sostenitore dell'opera di Pollock che non aveva dubbi sull'impegno astrattista dell'artista (il "formidabile critico intellettuale newyorchese" menzionato da *Life*), e dunque sulla sua necessità per la riuscita della sua arte, fu Clement Greenberg. Difensore di Pollock fin dai primi anni Trenta, Greenberg inizialmente apprezzò la sua arte per la compressione spaziale delle sue superfici, che creavano quella che chiamava una "bidimensionalità fuliginosa" che, espandendosi lateralmente, trasformava le condizioni della tradizionale pittura da cavalletto, con il suo spazio virtuale, illusionistico, in quelle della pittura murale, che Greenberg associava all'interesse della scienza moderna per il fatto osservabile, oggettivo. Questa bidimensionalità poteva comunque essere compatibile anche con la figurazione, come Greenberg fece notare nel caso delle superfici altrettanto compresse e piene di Jean Dubuffet.

Ma dalla fine degli anni Quaranta la necessità dell'astrazione era ormai una convinzione per Greenberg, dacché aveva risistemato la



2 • Jackson Pollock, *Numero 14, 1951, 1951*

Smalto su tela, 148,4 x 271,8 cm

▲ 1942a, 1947b, 1959c

● 1950a

■ 1933

▲ 1955a, 1959a

● 1942a, 1967b

■ 1946, 1959b



3 • Jackson Pollock, *La donna-luna rompe il cerchio*, 1943 ca.
Olio su tela, 106,7 x 101,6 cm

sua interpretazione del modernismo dal modello scientifico a quello riflessivo: le arti visive non si modellano sul rigore della scienza positivista, ma sulla modalità del proprio empirico fondo di possibilità, cioè sulle operazioni della visione stessa. Prese astrattamente, queste operazioni non sono organizzate intorno a un oggetto che può essere visto, ma secondo le condizioni soggettive della visione, cioè il fatto che la visione è proiettiva, che coglie il suo campo in modo sincronico piuttosto che diacronico, che è libera dal campo gravitazionale del corpo. L'ambizione più grande del modernismo sarebbe dunque quella di rappresentare la forma della conoscenza peculiare della visione: "Rendere la materia completamente ottica e la forma una parte integrante dello spazio ambientale, questo chiude il cerchio dell'antiillusionismo. Invece dell'illusione delle cose, ci si presenta ora l'illusione delle modalità, cioè di quella materia incorporea, senza peso e che esiste solo otticamente come un miraggio".

Soltanto la vista

Le matasse dei dripping di Pollock, ora riviste come "testualità allucinata" in grado di creare la "contro-illusione della luce", venivano dunque incaricate di una nuova missione: polverizzare o, nei termini di Greenberg, "volatilizzare" l'oggetto, creando questa assenza di peso incorporea che può trasmettere i suoi effetti soltanto astrattamente. Le matasse, costituite da pure linee, la materia stessa del disegno, riuscivano a minare l'obiettivo del disegno, che è quello di delimitare un oggetto descrivendo i suoi contorni. Annodandosi costantemente su se stesse, non solo non permettevano la forma-

zione di nessuno stabile contorno, ma disperdevano qualsiasi idea di punto focale o centro compositivo nel campo ottico. In questo senso, la linea era messa al servizio della creazione di una sorta di atmosfera luminosa, formalmente di competenza del colore, e perciò distinguendo o sospendendo la distinzione tra linea e colore; le matasse di Pollock inoltre trascendevano le condizioni di realtà, come sosteneva Greenberg (insieme al collega Michael Fried), per introdurre i termini dialettici dell'astrazione. Per questo, come insiste Fried, la linea di Pollock non riusciva a contornare e delimitare "nient'altro se non, in un certo senso, la vista".

Ma se l'opera di Pollock sembrava essersi espressa, una volta per sempre, sulla promessa di cinquant'anni di lotta per stabilire la possibilità dell'arte astratta, provando che non era semplicemente una funzione della macchina o della geometria, ma che poteva anche essere assoluta ed emotiva, l'indecisione del suo stesso autore – il suo ricadere nella figurazione nel 1951 con le "prime immagini riemerse" – aprì la porta a due interpretazioni alternative. Basata su una sfida all'idea stessa di astrazione, una è personale o biografica in sé, mentre l'altra è più profondamente strutturale. La prima sostiene che Pollock (che si sottopose a diversi trattamenti psicanalitici per alcolismo) dipingeva estraendo dall'inconscio immagini della memoria (secondo la versione freudiana) o archetipiche (secondo quella junghiana) dando forma alle opere figurative degli anni Trenta e dei primi Quaranta e poi seppellendole sotto i grovigli di sgocciolature che le coprivano in una sorta di negazione o rifiuto nel periodo 1947-50, per farle riemergere, trionfanti, solo nei primi anni Cinquanta. Secondo questa interpretazione il Pollock astratto è un'invenzione dell'immaginazione "formalista" mal indirizzata; la pittura di Pollock è sempre carica di contenuto, offuscato o meno che sia.

Poiché i grovigli di sgocciolature sono spesso estremamente trasparenti, è chiaro che non ci sono figure sotto di essi. Questo mette a rischio una parte del discorso precedente, almeno per quanto riguarda l'aspetto dell'opera di Pollock – il dripping – che viene considerato come centrale nella storia del modernismo. Inoltre sembra evidente che l'ambizione di Pollock durante questo periodo fosse davvero per il non figurativo, per l'astratto (benché la natura di quell'astrazione sia materia di contenzioso, come diventerà evidente più avanti). Se una tale ambizione (che è quella di evitare assolutamente l'immagine) sia strutturalmente possibile nel campo della pittura è ciò che riguarda la seconda di queste interpretazioni "figurative", quella offerta da T. J. Clark.

Sostenendo che l'aspirazione all'astrattismo di Pollock derivava dall'intuizione che "somiglianza" o figurazione possono solo ripetere dei cliché della rappresentazione, Clark commenta la frequenza dell'uso da parte di Pollock del titolo *Uno o N. 1* [4], sia per rinumerare i membri di una serie sia per produrre un altro "primo" oggetto, un altro "uno". Questo lo vede come sintomatico del bisogno di Pollock di realizzare sia una sorta di interezza assoluta, prima della divisione del campo in unità di rappresentazione, sia un qualche tipo di priorità assoluta, prima che un segno si trasformi per il suo (primitivo) autore da indice della sua presenza – come in

un'impronta di mano sulla parete di una caverna – in rappresentazione o immagine o figura di quella presenza.

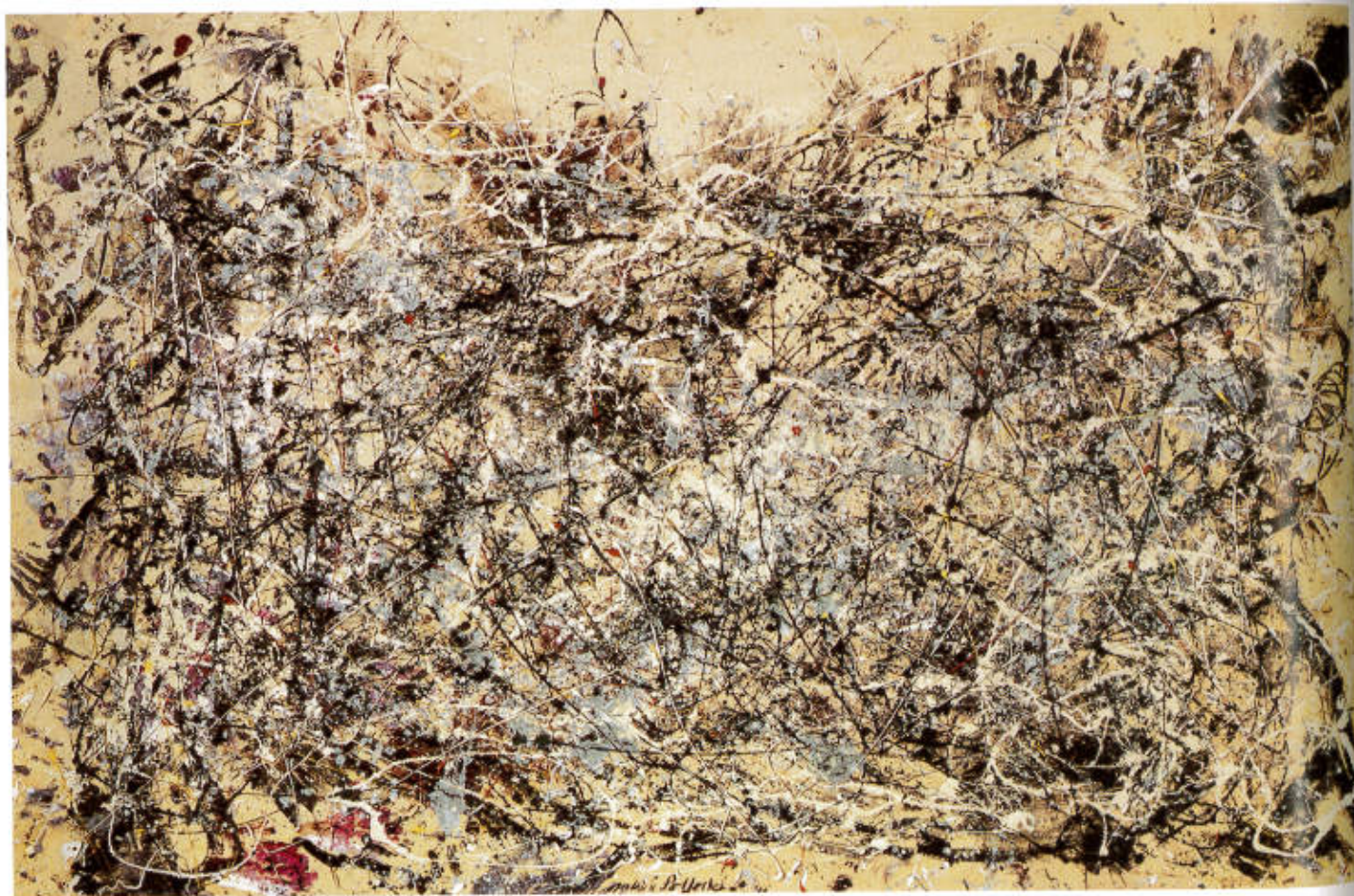
Il primo tipo di unicità è, nel discorso di Clark, parallelo alla pienezza ottica indivisibile dell'interpretazione (modernista) di Greenberg/Fried. La differenza è che Clark considera questo vortice come un'"immagine", una metafora dell'idea di ordine o di totalità piuttosto che una sua versione completamente astratta. È l'inevitabilità di questa condizione di metafora che Clark vede Pollock combattere nella seconda forma di unicità, in cui un "prima della figurazione" è visto nell'accento posto sull'indice. Che queste tracce del processo pittorico portassero con sé associazioni di profanazione e di violenza contro la tela – le macchie e le croste della pittura versata, le grinze delle essiccazioni diseguali – sembra dichiararlo non solo questa condizione di primarietà, un segnare che accade prima che la metafora intervenga, ma anche un assalto all'altro tipo di unicità e alla sua condizione di immagine.

Anche questa seconda opzione, prosegue Clark, è incapace di superare il metaforico, poiché anch'essa diventa un'immagine: una figura dell'accidente, dello stridente, del caos. Dunque, nell'interpretazione di Clark, l'arte di Pollock fallisce sempre in sé e la sua capacità di continuare vacilla quando non può più immaginare un fuori della figurazione. Questo accade nell'estate del 1950, quando i suoi quadri, sempre più grandi e sempre più apparentemente

autorevoli, si sottomettono completamente alla metafora dell'unicità che li attendeva da sempre. Diventano così delle immagini di natura, cripto-paesaggi di fatto: *Ritmo autunnale*, *Foschia di lavanda*, *Uno*.

L'"uno" totale

Ma l'indice o traccia del processo è veramente destinato, come vorrebbe Clark, a fondersi nella metafora? Un'intera generazione di artisti processuali pensa di no. Come affermò Robert Morris alla fine degli anni Sessanta: "Degli espressionisti astratti solo Pollock fu in grado di recuperare il processo e di aggrapparvisi come parte della forma finale dell'opera. Il recupero del processo da parte di Pollock comportò un profondo ripensamento del ruolo sia dei materiali che degli strumenti del fare". A questo ripensamento Morris diede il nome di Anti form. Facendo notare che Pollock aveva aperto il proprio lavoro alle condizioni della forza di gravità, sostenne che se tutta l'arte è stata uno sforzo per mantenere la rigidità e dunque la verticalità dei suoi materiali – la tela è tesa, la creta è modellata su un'armatura interna, il gesso è applicato su un bastone – è perché la forma stessa è una lotta contro la gravità: è una battaglia per rimanere intatta, per continuare ad aderire come una gestalt, come un tutto coerentemente circoscritto, come "uno".



4 • Jackson Pollock, *N. 1*, 1948

Olio e smalto su tela non preparata. 172,7 x 264,2 cm

▲ 1959



5 • Jackson Pollock, *Ritmo autunnale*, 1950
Olio su tela, 266,7 x 525,8 cm

Stendendo le tele dei suoi dripping sul pavimento e gettandovi pittura liquida da bastoncini immersi nei barattoli di colore, Pollock ha consegnato la sua opera alla gravità e ha così aperto la via dell'Anti form. Sebbene non abbia tratto esplicitamente questa conclusione, l'implicazione dell'argomento di Morris era che l'Anti form era strutturalmente incompatibile con la creazione della figura, di qualsiasi figura.

Infatti è possibile spingere oltre il ragionamento di Morris e dire che la forza di gravità vettorializza il campo fenomenologico, separando l'esperienza stessa in due ambiti: quello ottico e quello cinestetico, corporeo. Gli psicologi della gestalt, scrivendo negli anni Venti e Trenta, intendevano il campo visivo come fondamentalmente verticale e dunque liberato dalla gravità. Hanno descritto il rapporto visivo del soggetto con il suo mondo-immagine come "frontale-parallelo" ad esso, funzione della sua stazione eretta, indipendente dal piano terra. Questo significa che l'immagine o gestalt è sempre esperita come verticale e che la sua stessa coerenza come forma (nei loro termini: la sua "prägnanz") è basata su questo levarsi in verticale che è il modo in cui l'immaginazione costituisce le sue immagini.

In questo gli psicologi della gestalt erano d'accordo con l'affermazione freudiana di una separazione dei campi percettivi in verticale e orizzontale, una divisione che secondo Freud si è verificata nel momento in cui la specie umana diventò eretta, separandosi così da un'animalità orientata secondo l'orizzontale del terreno e la dominanza (per cacciare e accoppiarsi) del senso dell'odorato. La stazione eretta ha prodotto l'importanza della verticale e del visivo, di un campo distaccato dalla presa immediata. Una funzione di questa vista distanziata sarebbe la sublimazione degli istinti carnali e, sostiene Freud in *Disagio della civiltà* (1930), la possibilità di una concezione della bellezza.

Restituendo la pittura al campo dell'orizzontale, Pollock ha attaccato tutte queste forze sublimatorie: verticalità, gestalt, forma, bellezza. Almeno questa era la convinzione di molti artisti che lavoravano nella direzione dell'Anti form. Che le tele fossero poi tornate a un decoro formale, venendo sospese – verticalmente – alle pareti sia dello studio che del museo, non li distoglieva dal loro punto di vista. Per loro le tracce del processo che Clark indica – pozze, croste, colature – sono tutti segni dell'orizzontale, segni che continuano a smembrare la verticalità dell'opera, il suo effettivo insieme come immagine. Tutti gli altri espressionisti astratti lavoravano al cavalletto o con le tele attaccate direttamente alla parete. Questo significò che nell'opera di de Kooning o di Gorky la pittura liquida formava colature verticali e anche gli spruzzi sono orientati verso la forma. Soltanto Pollock vi resistette e tale resistenza si mantenne in ogni aspetto del suo lavoro: un'antiforma orizzontale come astrazione non colonizzata dall'"uno" verticale.

ULTERIORI LETTURE:

- T.J. Clark, *Jackson Pollock's Abstraction*, in Serge Guilbaut (a cura di), *Reconstructing Modernism*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990
- Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, in *Artforum*, n. 12, giugno 1974
- Michael Fried, *Three American Painters*, Fog Art Museum, Cambridge (Mass.) 1965
- Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico*, trad. it. Bruno Mondadori, Milano 2005
- Steven Naifeh e Gregory White Smith, *Jackson Pollock*, Clarkson Potter, New York 1989
- William Rubin, *Pollock as Jungian Illustrator: The Limits of Psychological Criticism*, in *Art in America*, n. 67, novembre 1979, e n. 68, dicembre 1979
- Kirk Varnedoe, *Jackson Pollock*, Museum of Modern Art, New York 1993

1956

La mostra *Questo è il domani* a Londra segna il culmine delle ricerche sui rapporti tra arte, scienza, tecnologia, design e cultura popolare intraprese dall'Independent group, precursore della Pop art inglese.

L'Independent group fu più un multiforme gruppo di studio che un vero e proprio movimento artistico. I suoi membri principali erano artisti (Richard Hamilton [nato nel 1922], Nigel Henderson, John McHale, Eduardo Paolozzi e William Turnbull), ma i suoi promotori erano critici (il critico d'architettura Reyner Banham, il critico d'arte Lawrence Alloway e il critico della cultura Toni del Renzio [1915-2007]) e le sue notevoli imprese – l'ambiziosa serie di conferenze e di straordinarie esposizioni allestite con la collaborazione di designer innovativi come gli architetti brutalisti Alison Smithson e Peter Smithson – non si limitarono alle parole: la sua eredità riguarda l'“arte” della discussione, del design e dell'esposizione.

Il continuum arte alta-arte popolare

La storia dell'Independent group (1952-55) è legata a quella dell'Istituto d'Arte Contemporanea (ICA) di Londra, che servi da suo strumento di ricerca e sviluppo. Il turbolento rapporto tra i due è testimoniato dalle denominazioni successive del gruppo: prima Giovane, poi Giovane e Indipendente e infine Indipendente. L'ICA era stato fondato nel 1946, emulando il MoMA di New York, da scrittori come Roland Penrose (1900-84) e Herbert Read (1893-1968), suo primo presidente, per promuovere il modernismo. Ma la



ideologica in cui emerse l'Independent group: la lenta morte dell'Impero britannico e l'austerità del dopoguerra, il brusco avvento della Guerra fredda (con la minaccia atomica della fine del mondo) e una nuova era del progresso tecnologico. Questa situazione era complicata inoltre dal persistere del vecchio modernismo europeo da un lato e, dall'altro, dal sex appeal della cultura di massa americana, con la sua promessa di benessere in contrasto con l'attuale scarsità quotidiana.

Come luogo di dibattito l'Independent group passò attraverso tre formazioni orientate rispettivamente intorno all'esposizione e al design, alla scienza e alla tecnologia, e infine all'arte alta e a quella popolare. Nell'aprile 1952 un giovane assistente dell'ICA di nome Richard Lannoy organizzò tre eventi. Il primo fu una mostra ora leggendaria di immagini proiettate da Paolozzi dalla sua collezione di pagine di riviste, pubblicità, cartoline e diagrammi, che intitolò *Paroloni* e presentò con scarso ordine e poche spiegazioni [1]; il secondo fu una mostra di luci di un americano di nome Edward Hoppe e il terzo fu una conferenza di un designer di aerei de Havilland. Queste strane presentazioni evidenziano le caratteristiche dell'Independent group, interessato al collage, all'allestimento, al design, anche se lo statuto di queste discipline era ancora oscuro: erano "arte" o meno? Dopo che Lannoy se ne andò nel luglio 1952, Banham diventò maestro delle cerimonie. Dottorando all'Istituto d'Arte Courtauld sotto lo storico dell'architettura Nikolaus Pevsner, Banham elaborò una storia dell'architettura modernista che sottolineava il suo aspetto tecno-futurista più di quello formale-funzionalista, privilegiato invece da Read e dagli altri (la tesi riveduta fu pubblicata nel 1960 col titolo *Teoria e design nella prima età della macchina*, dando una svolta a questo campo di studi). Il suo interesse per la scienza e la tecnologia affiorò appena nel primo anno di incontri, che comprese conferenze sull'estetica della macchina (di Banham stesso), sul design di elicotteri, sulle proteine e sul principio di verifica (del filosofo A. J. Ayer). Diventò poi dominante nel corso di nove seminari organizzato da Banham nel 1953-54, intitolato *Problemi estetici d'arte contemporanea*, composto da uno sull'"impatto della tecnologia" (sull'ambiente e sull'arte) di Banham, uno di Hamilton su "nuove fonti della forma" ("sotto l'impatto della microfotografia, dell'astronomia a lungo raggio, ecc."), uno di Colin St. John Wilson su "proporzione e simmetria" e uno di Alloway sull'"immagine dell'uomo" in arte (trasformata dai "nuovi fattori: cinema, antropologia, archeologia"). Dopo il corso, Banham tornò alla sua dissertazione e seguì un periodo di tregua, finché Alloway e Mc Hale furono chiamati a riunire il gruppo. Essi spostarono il programma del 1955 dalla scienza e tecnologia al "continuum arte alta-arte popolare" (Alloway), con sessioni tenute da Hamilton sull'"immaginario popolare seriale nel contesto dell'arte alta", mentre Banham parlò di "iconografia sessuale" del design di automobili (importante per quadri di Hamilton come *Omaggio alla Chrysler Corp.* [2]), E. W. Meyer trattò di teoria dell'informazione, Alloway e del Renzio di "simbolismo sociale" in pubblicità, cinema, musica e moda, e Banham e Gillo Dorfles di disegno industriale italiano.



2 • Richard Hamilton, *Omaggio alla Chrysler Corp.*, 1957
Olio, metallo e collage su tavola, 121,9 x 81 cm

Forse lo spostamento dalla scienza e tecnologia non fu così grande: come notò Hamilton retrospettivamente, l'Independent group si è sempre interessato di rappresentazioni popolari. Ma il continuum arte alta-arte popolare sembrò adattarsi bene alla direzione dell'ICA, perché gli incontri formali dell'Independent group finirono nel 1955 quando il suo programma venne di fatto integrato in quello dell'ICA stesso (Alloway vi diventò assistente, poi delegato, infine direttore). All'inizio degli anni Sessanta, membri importanti del gruppo emigrarono: per primo Alloway negli Stati Uniti (dove diventò presto curatore al Museo Guggenheim), seguito da McHale e Banham. Anche il centro dell'avanguardia inglese si spostò al Royal College of Art, prima con Richard Smith (nato nel 1931) e Peter Blake (nato nel 1932), poi con Derek Boshier (nato nel 1937), David Hockney (nato nel 1937), Allen Jones (nato nel 1937) e Ronald B. Kitaj (1932-2007). Per quanto diversi, la maggior parte di loro può essere collocata sotto la nuova etichetta della Pop art, diffusa a questo punto da Alloway. Infatti quasi tutti diventarono agenti attivi più che ambigui studiosi dell'industria culturale popolare di arte, musica e moda degli anni Sessanta.

Un'estetica dell'accostamento

Parallele alle conferenze dell'Independent group furono le sue esposizioni, nelle quali i membri agirono come curatori più che come artisti. Ne furono realizzate quattro. La prima, *Crescita e forma*, allestita da Hamilton nell'estate 1951, prima della fondazione ufficiale dell'Independent group, utilizzò molti proiettori e schermi per produrre un ambiente fotografico di strutture diverse trovate in natura. Essa introdusse gli elementi chiave delle esposizioni future del gruppo: l'immaginario extra-artistico, la multimedialità e il progetto espositivo come forma d'arte. Inoltre adattò il dispositivo del collage e offrì un suo principio specifico: la trasformazione. La mostra infatti si ispirò al classico della biologia matematica del 1917 *Crescita e forma*, in cui lo zoologo scozzese D'Arcy Thompson espose la sua teoria della trasformazione morfologica. Sia il dispositivo del collage che il principio di trasformazione guidarono anche le tre esposizioni seguenti. *Parallelo tra vita e arte*, curata da

Henderson, Paolozzi e gli Smithson nell'autunno del 1953, presentò le trasformazioni della cultura in un collage spaziale di un centinaio di ingrandimenti di quadri modernisti (Kandinskij, Picasso, Dubuffet), arte tribale, disegni di bambini e geroglifici, così come di fotografie antropologiche, mediche e scientifiche, esposte senza commenti ai vari angoli e fin sui soffitti dello spazio espositivo dell'ICA [3]. L'uso della riproduzione fotografica e della frammentazione della visione ricordava le installazioni costruttiviste e surrealiste, a cui si aggiunse l'inserimento di immagini e testi di repertorio come *Fondamenti dell'arte moderna* (1931) di Amédée Ozenfant, *La Nuova visione* (1932) di László Moholy-Nagy e *La meccanizzazione prende il comando* (1948) di Sigfried Giedion. Come le conferenze dell'Independent group, sia *Crescita e forma* che *Parallelo tra vita e arte* implicavano un'influenza di scienza e tecnologia sulla società, la cultura e dunque l'arte più di quanto avesse fatto l'arte stessa. Lo stesso vale per la terza esposizione, *Uomo, macchina e movimento*; presentata da Hamilton all'ICA nel-



3 • Veduta dell'installazione *Parallelo tra vita e arte*, 1953

La mostra fu tenuta nelle grandi stanze Regency dell'Istituto d'Arte Contemporanea di Londra

▲ 1521, 1525, 1931a, 1542b

● 1223, 1225a, 1225b, 1225

l'estate 1955, era incentrata sulle trasformazioni dell'immagine dell'uomo. Anche qui c'erano ingrandimenti fotografici, ora di corpi e macchine in movimento, sott'acqua, sulla terra, in cielo e nello spazio: un sublime futuristico dell'uomo tecnologico. Anche la maggior parte di tali visioni era arcaica o semplicemente fantasmatica, mirando a un gusto, caratteristico dell'Independent group, per l'obsolescenza del "futuro", forse compreso il proprio. Montate su pannelli di plexiglas, le immagini erano appese a telai di metallo in un labirinto che faceva dello spettatore un collagista ambulante dei techno-domani passati e presenti.

Questo rigore progettuale dell'esposizione e della motivazione dello spettatore culminò in *Questo è il domani*. Allestita da Theo Crosby nell'estate del 1956 alla galleria Whitechapel (era troppo grande per l'ICA), *Questo è il domani* consisteva di dodici sezioni. "Suddivise come le bancarelle in una fiera" (St. John Wilson), erano disegnate da dodici diversi gruppi, ognuno composto da un pittore, uno scultore e un architetto. Come si addiceva all'ICA, alcune sezioni erano costruttiviste o surrealiste nello spirito, mentre altre esploravano l'interfaccia tra arte, tecnologia e cultura popolare. Nessun paradigma estetico o programma disciplinare governava le sezioni; ancora una volta l'esposizione nel suo insieme era l'opera primaria. Le due sezioni più famose presentarono versioni estreme del "domani" inglese del 1956. "Patio e padiglione", allestita dal Gruppo Sei (gli Smithson, Paolozzi e Henderson), consisteva di un padiglione di vecchio legno, plastica corrugata e



5 • La galleria Whitechapel durante la mostra *Questo è il domani*, con un dettaglio dell'installazione-collage tridimensionale progettata dal Gruppo Due, 1956

alluminio riflettente su un patio coperto di sabbia [4]. In termini di bisogni umani, gli Smithson presentarono un grado zero dell'architettura come rifugio, mentre all'interno Paolozzi e Henderson proposero uno spoglio minimo di attività umane: una ruota, una scultura, vari oggetti grezzi. L'effetto era insieme primitivo, moderno e postapocalittico: ostruito da filo spinato, l'interno assomigliava a uno sgangherato reliquiario di resti dopo un'esplosione nucleare, soprattutto perché vi dominava la *Testa d'uomo* di Henderson, un Frankenstein moderno simile ai busti di uomini-macchina per cui Paolozzi era all'epoca conosciuto.

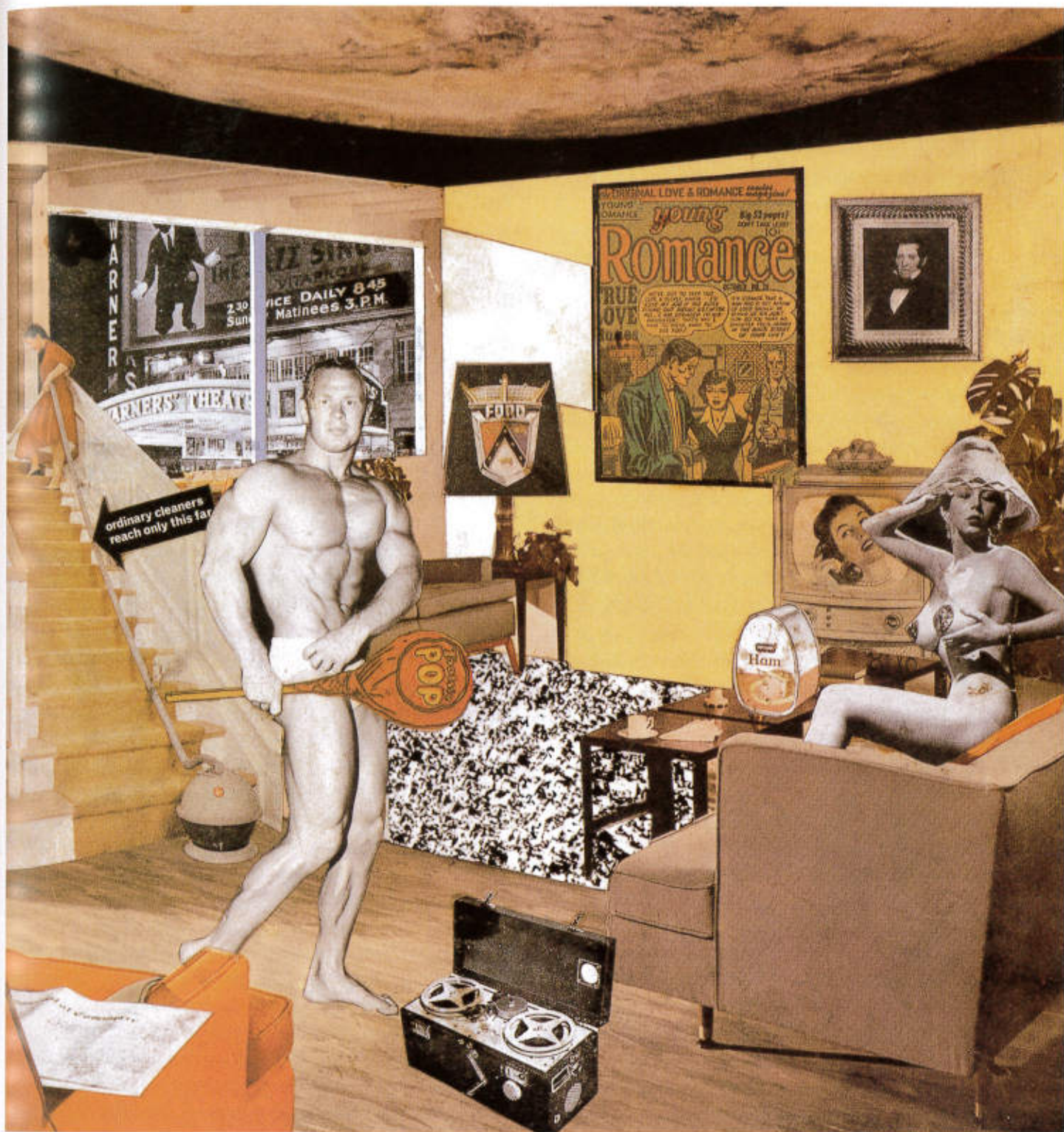
L'altra sezione, allestita dal Gruppo Due (John Voecker, Hamilton e McHale), proponeva un "domani" alternativo, non una distopia del complesso militar-industriale, ma un'utopia dello spettacolo capitalista [5]. Qui, invece che sbirciare in una spoglia capanna, il visitatore passava attraverso una cacofonica casa del divertimento piena di immagini popolari e test percettivi. Questi comprendevano un manifesto cinematografico del robot Robby con la bella tra le braccia dal film *Il pianeta proibito* (1956), accostato a una famosa immagine di Marilyn Monroe da *Quando la moglie va in vacanza* (1955), un collage cinemascope con star come Marlon Brando, rotorilievi e altri diagrammi ottici alla Duchamp (da cui Hamilton era profondamente influenzato) e scritte di vario tipo. Invece di un Frankenstein postatomico dai sensi maciullati, lo spirito guardiano di questo spazio era un uomo contemporaneo che sembrava annunciare, in nuvolette da fumetti ("guarda", "ascolta", "senti"), il nuovo sensorio dello spettacolo capitalista. (Per timore che la questione ci sfuggisse, vi erano giusto accanto un'enorme immagine di spaghetti e una bottiglia gigantesca di Guinness Stout, insieme a un jukebox, microfoni e ventilatori.) Tutti i sensi e la maggior parte delle arti vi erano coinvolti, ma come intrattenimento e distrazione, fino allo sfinimento (l'uomo appariva stanco



4 • La galleria Whitechapel durante la mostra *Questo è il domani*, con un dettaglio della sezione "Patio e padiglione" progettata dal Gruppo Sei, 1956

▲ 1945b

▲ 1948, 1933a



6 • Richard Hamilton, *Che cosa rende così diverse e attraenti le case d'oggi?*, 1956
Collage su carta, 261 x 251 cm

e snervato). Così le figure principali delle due sezioni, un orripilante mutante e un consumatore sopraffatto, non erano tanto opposti quanto complementari. Come in *Uomo, macchina e movimento*, anche qui Hamilton e compagni sembrarono interrogare lo spettacolo stesso che decantavano.

È questo il caso anche dell'immagine emblematica della mostra, *Che cosa rende così diverse e attraenti le case d'oggi?* [6], un piccolo

collage realizzato da Hamilton non come oggetto d'arte ma come immagine per il manifesto e il catalogo. Come precedenti collage di Paolozzi quali *Ero il giocattolo di un uomo ricco* [1], è una parodia pop-psicologica della cultura di massa del dopoguerra fatta con i suoi stessi slogan e ritagli di immagini, reinterpretati come un sogno freudiano sceneggiato. In questo interno domestico si trovano due Buoni selvaggi contemporanei, un culturista con un

Tootsie Pop per pene e una superdotata con cappello a paralume e copricapezzoli. Questi due narcisisti sono collegati soltanto dal pop-pene e dai seni agghindati che puntano l'uno verso l'altro e dai surrogati e merci che li circondano (come il prosciutto in scatola sul tavolino). Sulla destra una donna che parla al telefono appare in televisione, mentre sulla sinistra il suo doppio, un donna appena uscita da una pubblicità pulisce le scale con un tubo lunghissimo che ribadisce il tema della merce-strumento-fallo.

La donna sembra dominare questo interno, ma anche lei è una merce e, anche se può fantasticare sul culturista, è a sua volta sorvegliata dal ritratto di un patriarca appeso alla parete e dall'assente padrone di casa evocato dalla poltrona con il giornale in primo piano. Inoltre l'interno è invaso dal mondo esterno: distinzioni come pubblico e privato sono cancellate da merci e media (televisione, registratore e fumetto). C'è anche uno stemma della Ford riprodotto su un paralume come una sorta di emblema araldico della famiglia. Hamilton prevede qui il collegamento tra automobile, televisione e merce, che sarebbe presto diventato il nesso del capitalismo consumista. Infine anche il modernismo è assunto, mercificato e addomesticato: così il Bauhaus in forma di arredamento danese e il dripping di Pollock come tappeto. L'unica minaccia dall'esterno viene dal cartellone cinematografico con Al Jolson con la faccia dipinta di nero, che lascia trasparire il fantasma razziale, e l'immagine di Marte che si libra sull'appartamento come un ambiguo significante di tutto ciò che è alieno (negli anni Cinquanta l'alieno fantascientifico era spesso il comunista travestito).

- ▲ Questo delirante incrocio di feticismi – sesso, merce e tecnologia – era un topos costante per l'Independent group. Introdotto da Paolozzi, che subito dopo la guerra giocava con accostamenti di donne e armi, era stato sviluppato da Hamilton, che raccontò le sublimazioni femminili nei prodotti di design degli anni Cinquanta (come in *Omaggio alla Chrysler Corp.*). Negli anni Sessanta era poi
- passato ad artisti pop americani come James Rosenquist e Tom Wesselmann (1931-2004), per i quali questo erotismo inorganico non era affatto esotico. Come valutare gli entusiasmi dell'Independent group? Ovviamente costituiscono una drastica alternativa alle diverse denunce della cultura di massa fatte da formalisti come Clement Greenberg e da critici come Theodor Adorno, ma non furono né celebrativi né accomodanti alla maniera di molta Pop art.

Il termine "sciocchezze" di Paolozzi suggerisce un rapporto ambiguo dell'Independent group con la cultura di massa. Rimando al fatto che la prima rappresentazione di questo collage materiale benché catalitico, era anche un tentativo, in qualche modo tra l'hobby ossessivo e il progetto artistico, in ogni caso non un rigoroso esercizio, di critica ideologica. Paolozzi trovò la parola "bunk" in una pubblicità di Charles Atlas. Abbreviazione nello slang americano di "bunkum", che significa "non senso" o "discorso retorico" (appropriatamente usato inizialmente per descrivere i discorsi di un uomo politico). Ma che cosa esattamente è *bunk* qui? I materiali popolari di partenza o i collage? Forse entrambi e l'indicazione è di non prendere sul serio né la cultura di massa né la sua elaborazione

artistica, di sdrammatizzarle entrambe. "Bunk" ha anche un'altra associazione con cui Paolozzi era familiare, il famoso detto di Henry Ford che "la storia è *bunk*". Nei suoi caustici collage di copertine di *Time* Paolozzi sembra approvarlo, ma forse suggerisce anche l'opposto: non solo che la storia ufficiale è fatta di sciocchezze, ma anche che le sciocchezze hanno una storia, o più precisamente che indicano un'altra modalità nella storia, dunque "bunk" come forma di "non senso" usato per sdrammatizzare la storia come forma di "discorso retorico".

- ▲ Come abbiamo visto, un'"estetica dell'accostamento" fu "fondamentale per le idee dell'Independent group" (del Renzio), per il suo collegare arte con scienza e tecnologia, il suo esplorare il continuum arte alta-arte popolare, la sua esplosione di corpi mercificati. Ma il collage è diventato anche un procedimento dell'industria culturale. "Le riviste erano un modo incredibile di praticare la casualità del pensiero", notò più tardi Turnbull, "cibi su una pagina, piramidi nel deserto sulla seguente, una bella ragazza su quella dopo; erano come collage". Come dire che le giustapposizioni surreali erano già materia delle pubblicità, che il collage aveva bisogno di una reinvenzione critica che l'Independent group
- ancora non forniva (questo compito venne lasciato ai situazionisti). Infatti, quando Hamilton decise di "produrre opere" al di fuori delle "sperimentazioni degli anni precedenti", tornò alla pittura e subito il traffico sul continuum arte alta-arte popolare diventò un senso unico, verso l'arte, come nella maggior parte della Pop art.

Retrospectivamente, il bisogno stesso dell'Independent group di coniugare arte, scienza e tecnologia punta al loro spartiacque; dimostra, più che confutare, la famosa tesi della divisione tra le "due culture" delle arti e delle scienze presentata dallo scrittore e fisico inglese C. P. Snow nel 1959. Molto di questo vale anche per l'insistenza sul continuum arte alta-arte popolare. In *Il lungo fronte della cultura*, un saggio anch'esso del 1959, Alloway oppose questo nuovo "continuum" orizzontale, egualitario, della cultura, alla vecchia "piramide" gerarchica, elitaria, dell'arte, pienamente consapevole della lotta di classe in gioco in questa lotta della cultura. Ma, come i recenti "cultural studies", l'Independent group tendeva a oscillare tra un'integrazione in questo continuum in quanto ammiratori e uno sguardo dall'alto su di esso, cioè dalla prospettiva dandista di un consumatore-intenditore. (Alloway scrisse anche di una nuova cultura di "canali" diversi, un termine che anticipa la "scelta" consumista dell'odierno soggetto succube dei media.) Anche se la sua critica d'arte è deviata verso una difesa della tecnologia e dello spettacolo capitalisti, l'Independent group non puntò a una svolta storica da un'economia incentrata sulla produzione a una basata sul consumo, spostamento che comportò un riposizionamento della stessa avanguardia del dopoguerra.

ULTERIORI LETTURE:

Julian Myers, *The Future of Politics: The Capitalist Surrender of the Independent Group*, in *October*, n. 34, autunno 2000.

David Robbins (a cura di), *The Independent Group*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1990.

Brian Wallis (a cura di), *"This is Tomorrow" Today*, Institute for Art and Urban Resources, New York 1997.

Victoria Walsh, *Nigel Henderson. Parallel of Design and Art*, Thames & Hudson, London 2001.

Bersaglio con quattro facce di Jasper Johns esce sulla copertina della rivista *Artnews*: per alcuni artisti, come Frank Stella, Johns rappresenta un modello di pittura in cui figura e sfondo sono fusi in un'unica immagine-oggetto, per altri introduce l'uso dei segni quotidiani e delle ambiguità concettuali.

Il 20 gennaio 1958, solo due settimane dopo l'uscita della copertina di *Artnews*, Jasper Johns inaugurò la sua prima mostra personale alla galleria Leo Castelli di New York. Vi erano esposti sei quadri di bersagli concentrici, compreso *Bersaglio con quattro facce* [1], quattro quadri con bandiere americane, compresa la prima *Bandiera* [2], cinque quadri di numeri disegnati con lo stampino, sia singoli che in serie, e infine alcuni quadri con oggetti reali come *Cassetto* e *Libro* (entrambi del 1957). La mostra andò tutta venduta, con quattro dipinti acquistati dal leggendario curatore Alfred H. Barr Jr. per il Museo d'Arte Moderna. Un debutto del genere non aveva precedenti e sembrò indicare dei cambiamenti nella cultura del mondo dell'arte. C'era un nuovo interesse per i giovani (Johns aveva solo ventisette anni) e per la loro promozione (come poté un artista sconosciuto uscire sulla copertina di *Artnews*?). Anche il succedersi degli stili era accelerato, per cui i riferimenti banali e le pennellate impersonali furono immediatamente visti come una riscossa sui temi elevati e i gesti carichi dell'Espressionismo astratto, che dominava ancora la scena. Johns inoltre non era un tipo ribelle. La mostra rappresentava tre anni di sofferta produzione (nell'autunno del 1954 aveva distrutto la maggior parte dell'opera precedente perché troppo epigonale). Johns era già attivo in una cerchia che comprendeva Robert Rauschenberg, il compositore John Cage e il coreografo Merce Cunningham (1919-2004), per il quale disegnava le scene e i costumi, e altri come la performer Rachel Rosenthal (nato nel 1926).

Una costante negazione delle pulsioni

In parte, l'associazione con Cage indusse all'inizio critici come Thomas B. Hess, direttore di *Artnews*, e Robert Rosenblum ad applicare a Johns la nuova etichetta "neo Dada". Ma Johns era meno coinvolto dagli attacchi anarchici di Dada all'arte che dalle investigazioni ironiche di Marcel Duchamp, la cui opera vide al Philadelphia Art Museum nel 1958 e che conobbe personalmente l'anno dopo. Lo stesso vale per il filosofo Ludwig Wittgenstein, la cui analisi del linguaggio fa ricorso al suo senso di "ostinazione fisica e metafisica", come Johns scrisse su un album di schizzi (cominciò a leggere Wittgenstein intorno al 1961, un interesse presto seguito da altri artisti della sua generazione, soprattutto concettuali).

L'influenza di entrambi, specie quella di Duchamp, può essere colta nelle strategie di realizzazione delle prime opere. Johns usava "elementi esterni, reali, preformati, convenzionali, spersonalizzati" (come ha detto descrivendo le sue "bandiere" e "bersagli" al suo miglior critico, Leo Steinberg). Impiegava diversi ordini di segni: visivi e verbali, pubblici e privati, simbolici e indicativi (cioè realizzati attraverso il contatto fisico, come le impronte digitali o le fusioni in gesso). Gli piaceva anche utilizzare cose ambigue, anche allegoriche: le "bandiere" per esempio sono al tempo stesso quadri d'avanguardia, oggetti concreti ed emblemi quotidiani. Così, inoltre, tendeva a evocare un io diviso dal proprio linguaggio, dai diversi segni, in opposizione all'io espressionista astratto che si voleva intero nell'atto stesso del dipingere. Ancora, molta di questa provocazione rimanda a Duchamp, che Johns trasmise ad altri artisti, come Cage aveva fatto a lui. Questione, comunque, più di trasformazione che di influenza: come disse Johns dopo la morte di Duchamp nel 1968, una delle sue lezioni – ancora in opposizione al credo espressionista astratto – fu che nessun artista determina la propria opera fino in fondo. Non solo lo spettatore è complice, ma anche gli artisti seguenti interpretano un insieme di opere, le riposizionano retrospettivamente e così le avallano.

Duchamp, scrisse Johns, "spostò la propria opera dai limiti retinici che erano stati fissati dall'Impressionismo in un ambito dove linguaggio, pensiero e visione agiscono l'uno sull'altro". Johns inaugurò uno spostamento simile rispetto all'Espressionismo astratto. Tuttavia, per rompere effettivamente con esso, prima doveva esservi collegato: le sue "bandiere" e "bersagli" vanno al di là dell'Espressionismo astratto secondo i suoi criteri, sono cioè più bidimensionali come superfici, più "allover" come immagini, più fusi come pittura e supporto di qualsiasi precedente espressionista astratto. In questo senso Johns diede il via alla pittura americana avanzata della fine degli anni Cinquanta, cambiando le carte in gioco, ovvero realizzando il suo intento formale con mezzi vietati all'Espressionismo astratto, cioè col ricorso a segni culturali quotidiani, come appunto bandiere e bersagli. Fu un'arma a doppio taglio, perché rispose con termini opposti: qui vi era una pittura che era astratta, ma anche figurativa nel modo, gestuale ma anche impersonale nella fattura (le sue pennellate sembrano per lo più ripetitive), autoreferenziale, ma anche allusiva nell'immagine

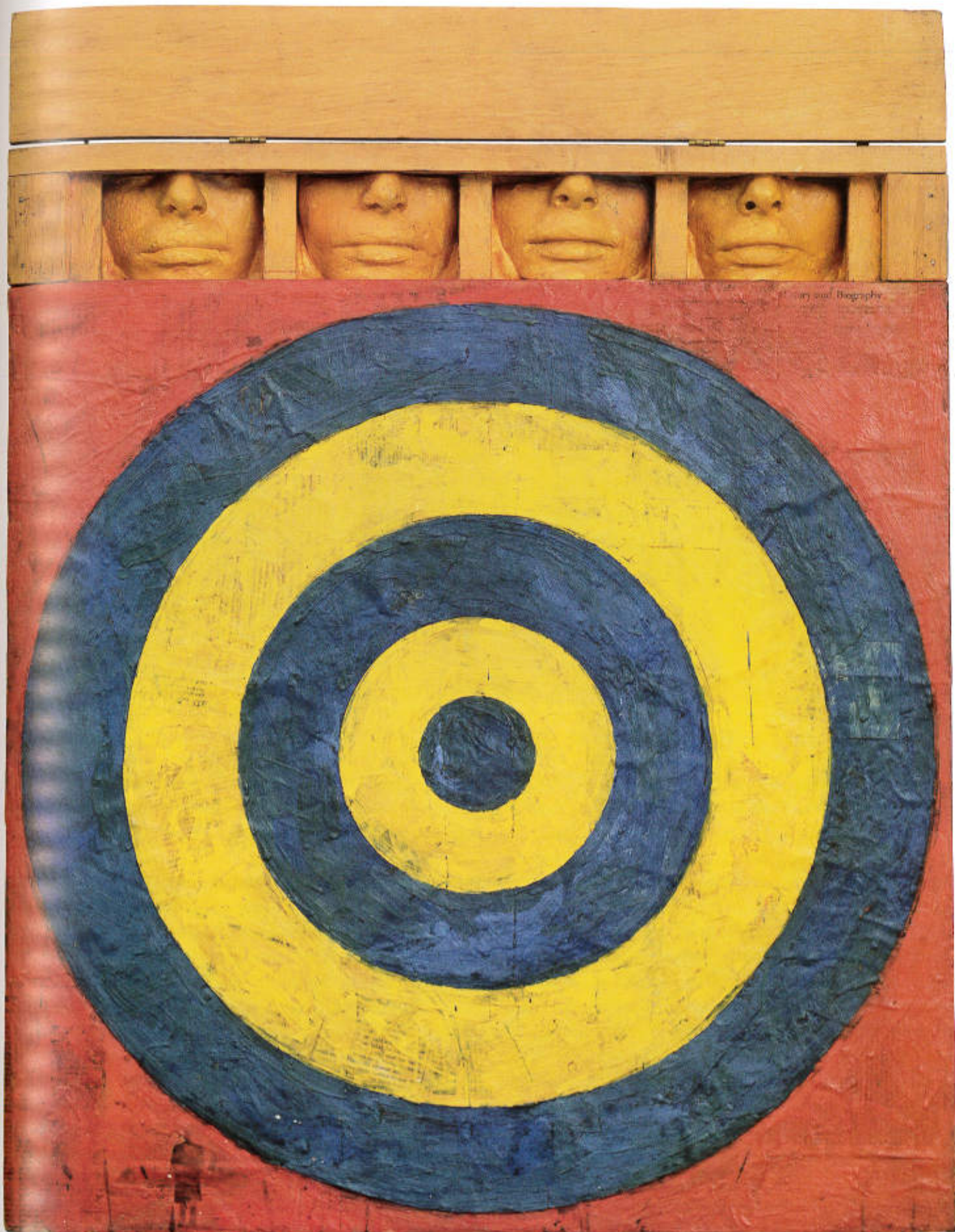
▲ 1927a

● 1950

■ 1914, 1918, 1981- 1915a, 1293a

◆ 1949d

▲ 1953



1950-1959

1 • Jasper Johns, *Bersaglio con quattro facce*, 1955

Assemblage, encausto su giornali e tessuto su tela smontata da quattro facce di gesso dipinto in scatola di legno con coperchio incernierato, 85,3 x 66 x 7,6 cm



2 • Jasper Johns, *Bandiera*, 1954-55

Encausto, olio e collage su tessuto montato su compensato (tre pannelli), 107,3 x 154 cm

(strisce astratte e cerchi che sono anche bandiere e bersagli), pittorica ma anche letterale nell'associazione (*Tela* [1956] sarebbe del tutto astratta se non vi fosse attaccato un piccolo telaio), e così via.

Per questa sospensione delle opposizioni, Johns trovò nell'encausto un medium perfetto, una base di cera che conserva ogni gesto del pennello, ma lo conserva morto, com'era, come una mosca su carta moschicida. L'encausto permise a Johns anche di legare l'immagine al suo supporto in modo da rendere il quadro più oggetto che immagine. Infine permise la sospensione di altri materiali, come il collage di giornali e tessuto che Johns usava spesso nelle sue prime opere, in un denso palinsesto di superfici. Questa stratificazione introduce un senso del tempo nello spazio del quadro: non solo il tempo reale della complessa realizzazione dell'opera, ma anche un tempo allegorico di significati differenti e/o memorie suggerite. Per esempio, sopra il lenzuolo che fa da base a *Bandiera* [2], vicino al centro, tra altri frammenti di giornale che ricoprono lo sfondo, appaiono appena le parole "pipe dream" (pipa sogno). Esse possono alludere al fatto che la bandiera sia apparsa in sogno a Johns (rendendo questo segno pubblico anche un talismano privato); allo stesso tempo, esse puntano anche all'enigma di un quadro di una bandiera che non è una bandiera (nel 1954, alla galleria Sidney Janis

▲ di New York, Johns aveva visto una versione di *Il tradimento delle immagini* [1929] di René Magritte, il famoso quadro surrealista di una pipa accompagnata dalla sua negazione "Questa non è una pipa"). Questo gioco tipico di Johns con la contraddizione e il paradosso, l'ironia e l'allegoria, è dunque già all'opera nei suoi primi quadri. Ogni volta Johns afferma una cosa solo per insinuare un'altra (che è una definizione dell'ironia) o fa collidere diversi livelli di significato o diversi tipi di segni (che è una definizione dell'allegoria). Come ha scritto su un album di schizzi nel 1963-64 circa: "Una cosa funziona in un determinato modo / Un'altra funziona in un altro / Una cosa funziona in modi diversi in tempi diversi". Il trucco qui è che l'ambiguità è raggiunta attraverso la presa alla lettera delle bandiere, bersagli, numeri, mappe: attraverso le "cose che la mente già sa", ha scritto Johns in una delle prime dichiarazioni, "Questo mi ha dato spazio per lavorare su altri livelli".

"Il mio lavoro diventò una costante negazione delle pulsioni", ha notato Johns retrospettivamente. Questa negazione non è un'ostentazione di sofisticatezza, come apparve all'inizio a Steinberg, per il quale "la morale" delle prime opere era che "niente in arte è tanto vero che il suo opposto non possa essere reso ancora più vero". Né la collisione di visivo e verbale, di pittorico e letterale, ha

▲ 1952a

▲ 1927a

Ludwig Wittgenstein (1889-1951)

Provocatoriamente antiidealista, il filosofo viennese Ludwig Wittgenstein lavorò a purificare le nostre concezioni del linguaggio dal loro persistente platonismo. Le sue *Ricerche filosofiche* (1953) costituirono una critica radicale dell'idea stessa di "espressione", un concetto essenziale per varie forme d'arte astratta, soprattutto per l'Espressionismo astratto. L'espressione dipende dall'intenzione di esprimere; l'intenzione è dunque una volontà di significare che precede la sua articolazione verbale o visiva. In questo senso, sostenne Wittgenstein, essa comporta un quadro di vita mentale che è privato, inconoscibile agli altri, ma immediatamente disponibile a noi stessi. Invece di questa idea di significati privati a cui ognuno di noi ha accesso unico, Wittgenstein sostenne che "il significato di una parola è il suo uso". In particolare avanzò l'idea di "giochi linguistici" basati su "forme di vita". I giochi linguistici sono modelli di comportamento verbale di natura sociale e acquisiti nei rapporti interpersonali. L'espressione privata non ha senso in un universo del genere: "Se un leone potesse parlare", ha scritto Wittgenstein, "non potremmo capirlo".

Uno dei primi artisti a meditare sulle implicazioni di questa critica per l'arte fu Jasper Johns. Il suo uso di righelli come "dispositivi", per esempio, interrogò la pennellata autografa come espressione di un significato privato; molte sue opere possono essere viste come esecuzione di "giochi linguistici". Gli artisti minimalisti, concettuali e processuali svilupparono poi in vari modi lo scetticismo per il linguaggio privato.

nito la critica Moira Roth) che diventò radicale con alcuni artisti ▲ pop e minimalisti (si pensi a Andy Warhol).

Johns può "insinuare l'assenza" con i suoi segni, come ha notato Steinberg, ma un soggetto personale resta comunque negli emblemi quotidiani, nelle pennellate sospese e nei frammenti riprodotti. È un soggetto che sembra dividersi sia nelle sue "impronte di memoria" (come ha scritto Johns nel 1959) sia nei suoi "cambi di fuoco" (frase delle più ricorrenti nei suoi primi album di schizzi), poiché si muove attraverso diversi tipi di motivazioni e di significati. È anche un soggetto che sembra dividersi in rapporto allo spettatore. In una nota particolarmente ambigua del 1964 Johns allegorizza questa soggettività scissa in due personaggi, la "guardia" e la "spia", e lascia il dubbio con quale egli si identifichi: "La guardia cade 'nella' 'trappola' di guardare. [...] Cioè, c'è una continuità di un qualche tipo tra la guardia, lo spazio, gli oggetti. La spia deve essere pronta ad 'andarsene', deve fare attenzione a chi entra e chi esce. [...] La spia si mette a guardare la guardia". Può essere questo spiare la nostra guardia che spesso dà una mano al suo lavoro, anche nel suo aspetto più letterale, il suo effetto perturbante di sguardo all'indietro su di noi che lo guardiamo.

Nel 1964 Johns tenne una mostra al Jewish Museum di New York, che rivelò quanto fossero influenti le sue prime opere per

semplicemente cancellato l'estetica dell'Espressionismo astratto. Piuttosto ha mantenuto il modello di pittura rappresentato da ▲ Pollock in una tesa sospensione con il suo opposto avanguardista rappresentato da Duchamp. Le "pulsioni" negate sono dunque tanto imperativi estetici quanto inclinazioni personali. Infatti una ragione per cui Johns diventò così presto determinante è che seppe sospendere la contraddizione tra gli imperativi primari al lavoro nell'avanguardia del dopoguerra: l'eredità di Pollock e la provocazione di Duchamp. Più precisamente seppe sviluppare questi paradigmi opposti in una caratteristica arte dell'ambiguità.

La guardia e la spia

Johns, oltre all'ingegno europeo derivato da Duchamp, Magritte e Wittgenstein, possedeva anche la saggezza semplice di un pragmatico americano (il critico Hilton Kramer denigrò la sua arte come "una sorta di versione del Dadaismo da nonna ebrea"). Questo aspetto indusse Steinberg, nel suo brillante saggio sull'artista, a raccontare la realizzazione delle prime opere come una ricetta trovata in un almanacco, ricetta di "cose fatte dall'uomo" che sono "luoghi comuni del nostro ambiente", di "entità globali o sistemi completi" con "forme convenzionali" che sottolineano la bidimensionalità del quadro e prescrivono la sua dimensione. Queste procedure suggeriscono perché Johns poté essere adattato sia dagli artisti pop (che pure usarono "luoghi comuni del nostro ambiente") che dai minimalisti (che usarono "entità globali o sistemi completi"). Le implicazioni del suo metodo erano pur tuttavia meno pragmatiche e più lungimiranti.

Primo: Johns avanzò un nuovo paradigma del quadro. Soprattutto nelle opere dopo il 1958 usò stampi, spesso di nomi di colori in disaccordo con i reali colori dipinti sulla tela (come in *Periscopio [Hart Crane]* [3], dove leggiamo i colori primari ma vediamo perlopiù grigi e neri). Di fronte a tali opere Steinberg intuì "un nuovo ruolo della superficie pittorica: non una finestra, non un vassoio sollevato verticalmente, neppure un oggetto con proiezioni effettive nello spazio reale, ma una superficie osservata durante la fecondazione, mentre riceve un messaggio o un'impronta dallo spazio reale". Diversi anni dopo, in un famoso saggio su Rauschenberg, Steinberg vide in questo riorientamento del quadro – come luogo della ricezione di segni più che schermo per la proiezione di visioni – uno spostamento "postmoderno" dalla "natura" alla "cultura" come ambito primario di riferimento dell'arte. Per Steinberg questo spostamento richiedeva "altri criteri" – altri, cioè, dal criticismo formalista di Clement Greenberg che dominava all'epoca – e il suo punto di partenza era Johns. Secondo: Johns annunciò una nuova figura di artista. "Tutto ha un suo uso e utente, e nessun bisogno di lui", notò Steinberg dell'oggettività pragmatica dei materiali e dei metodi in Johns, e questo soggetto che si ritrae suggerisce una posizione di "passività più che azione", ancora in opposizione all'Espressionismo astratto. È l'inizio di un altro spostamento "postmoderno" verso un atteggiamento senza partecipazione o antisoggettivo, un'"estetica dell'indifferenza" (come l'ha poi defi-



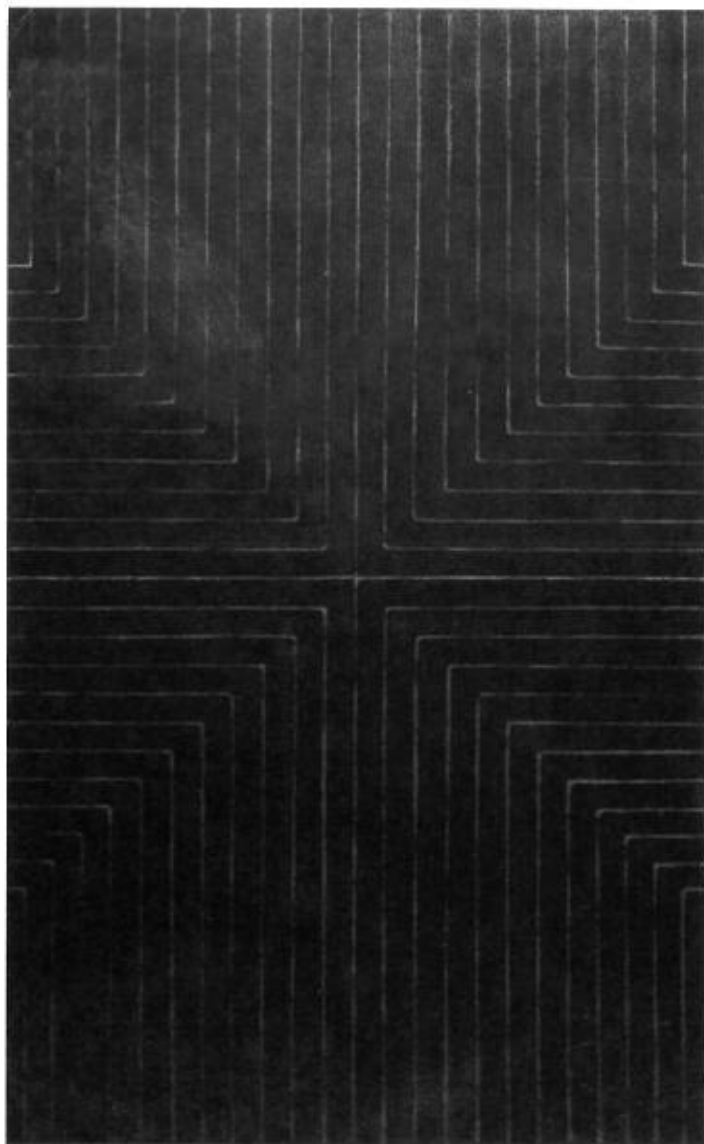
3 • Jasper Johns, *Periscopio (Hart Crane)*, 1963

Olio su tela, 170,2 x 121,9 cm

vari artisti. I suoi puzzle filosofici furono cruciali per artisti concettuali come Sol LeWitt (1928-2007) e Mel Bochner (nato nel 1940), il cui slogan "Il linguaggio non è trasparente" può valere anche per Johns. I suoi segni indicali (per esempio l'impronta della mano in *Periscopio* o il pezzo di legno ruotato sull'asse in *Emblema* [1961-62]) influenzarono gli artisti processuali, anche se la realizzazione effettiva della maggior parte delle opere di Johns è difficile da ricostruire. Naturalmente il suo uso di segni della cultura di massa ha anticipato la Pop art e la sua insistenza sulla pittura come oggetto ha favorito il Minimalismo (alcune opere, come *Bandiera su sfondo arancio* [1957], dove un'immagine "pop" fluttua su un monocromo "minimalista", combinano entrambe le tendenze). Il legame con la Pop art è evidente, quello con il Minimalismo venne spiegato sinteticamente da Robert Morris (nato nel 1931) nel 1969, nella quarta parte delle sue *Note sulla scultura*: "Johns ha portato lo sfondo fuori dalla pittura e isolato l'oggetto. Lo sfondo diventò la parete. Ciò che prima era neutrale diventò reale, mentre ciò che prima era un'immagine diventò una cosa".

Ciò che vedi è ciò che vedi

In questo passaggio dall'immagine-cosa di Johns all'oggetto minimalista una mediazione determinante fu quella di Frank Stella (nato nel 1936), il cui debutto nell'importante mostra *Sedici americani* curata da Dorothy Miller al MoMA nel 1959, fu ancor più precoce (aveva ventitré anni) di quello di Johns nel 1958. Stella non amava le ambiguità di Johns, le vedeva come "dilemmi" da risolvere più che paradossi su cui indulgere (un suo quadro è intitolato *Il dilemma di Johns*). Le sue prime opere conservarono le strisce delle "bandiere", ma abbandonarono il loro simbolismo. *Coney Island* (1958), per esempio, è un vessillo astratto, un'isola in un mare di strisce arancio e giallo. Ma Stella volle espungere anche questo residuo del rapporto figura-sfondo: i suoi "quadri neri" (1959) lo fecero senza pietà. *Die Fahne Hoch!* [4] è l'opera più famosa della serie, anche perché il suo titolo ("In alto le bandiere!") cita l'inno ufficiale del nazismo. Anche questo riferimento è più formale che tematico: il quadro ha la forma di uno stendardo, cruciforme come una svastica, nero come l'uniforme fascista. È anche enorme (quasi due metri per tre), con un telaio di quasi otto centimetri di spessore; quest'ultimo ha determinato la larghezza delle strisce, che Stella ha dipinto a smalto sulla tela in modo che reiterassero la forma a croce del telaio stesso. La croce al centro ripete la forma più basilare di una figura verticale su uno sfondo orizzontale, ma questo rapporto figura-sfondo è sottolineato qui solo per essere subito negato. Questo accade non solo attraverso l'elaborazione marcata delle strisce nere, ma anche perché le linee biancastre tra di esse, linee che appaiono come "figura" che emerge, sono in realtà lo "sfondo" sottostante, il fondo non dipinto della tela che si mostra attraverso la pittura nera. Dove Johns sembra giocare, Stella è positivista; dove tutto in Johns "cambia di fuoco", in Stella "ciò che vedi è ciò che vedi" (questo piatto slogan è il suo commento più famoso alle sue prime opere).



4 • Frank Stella, *Die Fahne Hoch!*, 1959
Smalto nero su tela, 308,6 x 185,4 cm

"Esistono due problemi in pittura", notò Stella allo stesso modo nel 1960. "Uno è scoprire che cos'è e l'altro è scoprire come farla". Di fatto la sua soluzione fu quella di mettere insieme i due problemi e mostrare quello che la pittura è attraverso la dimostrazione di come si fa. Per il suo compagno di college, il critico Michael Fried, che volle integrare Stella nella sua storia dell'astrattismo modernista, questa logica deriva dal Cubismo via Mondrian. Per il suo compagno delle elementari, il minimalista Carl Andre, che lavorava su una genealogia diversa del modernismo, questa logica era costruttivista nel suo materialismo (Stella ha applicato "unità discrete uguali", commentò una volta Andre, "[che] non sono strisce, ma pennellate"). La discussione continuò almeno fino a metà degli anni Sessanta. Nel 1960 Stella cominciò a usare una vernice metallica (alluminio e rame); cominciò anche a sagomare le tele, prima con piccoli cambiamenti della forma che riorientavano le strisce, poi con forme aggiunte sempre più grandi. Per Fried questi nuovi quadri realizzavano un'otticità pura; per Andre significavano una pura materialità. Per Fried le nuove tele struttu-



5 • Frank Stella, *Takht-i-Sulayman*, 1967

Pittura al polimero e polimero fluorescente su tela, 304,8 x 609,6 cm

ravano le immagini “deduttivamente”, internamente, senza usare immagini come la bandiera, e questo rendeva i quadri ancor più autonomi. Per Andre andavano verso la tridimensionalità nello spazio reale e suggerivano una pratica “site-specific” (strettamente legata al luogo di produzione e di esposizione), non una autonoma. In breve, come Johns con il proprio enigma rispondeva alle attese derivate sia da Pollock che da Duchamp, così l’opera di Stella fu vista da alcuni artisti e critici come l’epitome della pittura tardo-modernista e da altri come l’origine degli oggetti minimalisti.

Entrambi videro una stretta logica in Stella, una logica affermativa del telaio mappato sulla tela nei “quadri neri”, dell’immagine resa coincidente con il supporto nei quadri sagomati, della pittura basata su forme note e segni semplici, e così via. Quando le forme diventarono più eccentriche, questa logica diventò più arbitraria. Nella serie dei “goniometri” [5] l’immagine e il supporto erano ancora determinati insieme, ma cominciavano a entrare in conflitto e le strutture non apparivano più così necessarie o persuasive. Dalla metà degli anni Settanta le opere diventarono degli ibridi, né pittura ▲ né scultura, e prima citarono il collage cubista e la costruzione costruttivista e poi mescolarono diversi linguaggi artistici storici e modernisti. Questo assemblaggio fu spinto negli anni Ottanta fino al punto in cui frammenti di forme semibarocche, griglie distorte, forme pop-geometriche e colori e gesti eccessivi possono collidere nella stessa costruzione di alluminio. Stella parve passare da un’analisi modernista della pittura a un pastiche poststorico di stili. Se una morale di Johns è che “niente in arte è tanto vero che il suo opposto non possa essere reso ancora più vero”, una di Stella è che nessuna logica pittorica è tanto garantita da non poter essere ripudiata.

Ma questa crisi della logica pittorica non è solo sua, indica una più vasta crisi della storia stessa del modernismo negli anni Settanta e Ottanta, di una storia cioè in cui un grande artista genera il maestro seguente in stretta linea di discendenza e l’importanza di questo erede dipende dal suo alimentare a sua volta la successione. Come i suoi angeli custodi Fried e Andre, Stella è di una generazione che possiede una grande consapevolezza del modernismo e un senso ambizioso del ruolo dello spiegare. In questo spiegare c’è una linea sottile tra narrazioni storiciste delle influenze e delle successioni e altri racconti dei collegamenti e differenze storiche: i resoconti storicisti possono essere molto efficaci, ma anche riduttivi. “Stella vuole dipingere come Velásquez”, pare che abbia affermato una volta Fried, “per questo dipinge delle strisce”. Il rigore stesso del racconto della pittura qui implicito – che offre nobili collegamenti al passato, ma al prezzo di una severa riduzione nel presente – suggerisce perché Stella possa aver voluto rompere con questa storia del tardo modernismo, forse per ripudiarlo istrionicamente, pur essendo considerato uno dei suoi principali protagonisti.

ULTERIORI LETTURE:

- Michael Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1988
- Jasper Johns, *Writings, Sketchbook Notes, Interviews*, Museum of Modern Art, New York 1996
- Fred Orton, *Figuring Jasper Johns*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1984
- William Rubin, *Frank Stella*, Museum of Modern Art, New York 1970
- Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, Oxford University Press, London-Oxford-New York 1972
- Kirk Varnedoe, *Jasper Johns*, Museum of Modern Art, New York 1986

▲ 1912, 1921, 1925a

Roy Lichtenstein e Andy Warhol cominciano a utilizzare fumetti e pubblicità come fonti di ispirazione per i dipinti, seguiti da James Rosenquist, Ed Ruscha e altri: nasce la Pop art americana.

Indipendentemente l'uno dall'altro, nel 1960 Roy Lichtenstein (1923-97) e Andy Warhol (1928-87) cominciarono a dipingere quadri basati sui fumetti e sulla pubblicità, che avevano per soggetto personaggi popolari come Topolino e Braccio di Ferro [1] e prodotti generici come scarpe da tennis e palle da golf; un anno dopo, Lichtenstein aggiunse a questo repertorio di immagini i fumetti d'avventura e di guerra [2]. Quest'arte, nel giro di poco tempo denominata "Pop" – parola originariamente associata all'Independent group in Inghilterra – fu energicamente condannata: con le sue superfici fredde sembrava prendere in giro la profondità emotiva dei dipinti degli espressionisti astratti, e i critici tradizionali, che si erano appena abituati a Jackson Pollock e agli altri, non erano contenti di questa nuova svolta. L'articolo di *Life* su Pollock del 1949 si intitolava *È il più grande pittore vivente degli Stati Uniti?*, quello su Lichtenstein del 1964 *È il peggiore artista americano?*

L'accusa di banalità

I critici accusavano le opere di essere banali, in primo luogo per il contenuto: la Pop art minacciava di aprire le porte al design commerciale e di sommergere l'arte. Certo, gli artisti moderni avevano attinto da tempo alle forme della cultura di massa (stampe popolari, poster, giornali, ecc.), ma lo facevano per rinvigorire le forme alte, troppo serie, con dei contenuti bassi più aggressivi; con la Pop art, invece, il basso sembrava superare l'alto. L'accusa di banalità coinvolgeva anche l'esecuzione: dal momento che l'opera di Lichtenstein appariva come una copia diretta di fumetti e pubblicità (di fatto li modificava molto più di Warhol), egli fu tacciato di mancanza di originalità e, almeno in un caso, accusato di contraffazione. Nel 1962 infatti Lichtenstein aveva adattato una coppia di diagrammi didattici di ritratti di Cézanne realizzati nel 1943 da uno storico dell'arte che rispondeva al nome di Erle Loran; Loran venne fuori dal nulla per protestare a gran voce.

Lichtenstein in effetti copiava, ma in un modo complicato; anche il suo uso del fumetto non era automatico come potrebbe sembrare. Egli selezionava una o più tavole da una striscia, schizzava qualche motivo da quelle tavole, proiettava i suoi disegni (mai il fumetto), tracciava l'immagine sulla tela, l'adattava al piano pittorico e infine la riempiva con punti dipinti con la mascherina, colori primari e



1 • Roy Lichtenstein, *Braccio di Ferro*, 1961

Olio su tela, 106,7 x 142,2 cm

contorni spessi: prima il campo luminoso dei punti, poi il nero pesante dei contorni. Nonostante il suo aspetto di readymade industriale, un Lichtenstein è in realtà una stratificazione di riproduzione meccanica (il fumetto), lavoro manuale (il disegno), ancora riproduzione meccanica (il proiettore) e lavoro manuale (tracciare il segno e dipingere), al punto che è difficile ricostruire le differenze tra la macchina e l'uomo. In modi differenti Warhol, Richard Hamilton, James Rosenquist, Ed Ruscha (nato nel 1937), Gerard Richter e Sigmar Polke producevano uno stesso rebus del pittorico e del fotografico; è una caratteristica primaria della Pop art al suo meglio.

Le opere di Lichtenstein abbondano di segni fatti a mano di immagini riprodotte meccanicamente, ma i suoi caratteristici punti cristallizzano questo paradosso del "readymade fatto a mano", perché sono la descrizione pittorica di un codice stampato, i cosiddetti "puntini Ben Day" inventati da Benjamin Day nel 1879 come tecnica per produrre un'immagine stampata grazie al trasferimento della gradazione delle ombre in un sistema di punti. Cosa più importante, i punti di Lichtenstein trasmettevano la sensazione, ancora abbastanza originale all'epoca, che la realtà sensibile aveva subito un cambiamento radicale, che la vita era in qualche modo "mediata" e tutte le immagini "filtrate", vale a dire stampate,



2 • Roy Lichtenstein, *In automobile*, 1963
Olio e resina acrilica su carta, 172,7 x 203,2 cm



3 • James Rosenquist, *Elezione del Presidente*, 1960-1/4
Olio su masonite, tre pannelli, 213,4 x 365,8 cm

trasmesse o in ogni modo viste in anticipo. Questo è un altro tema importante della Pop art, declinato in maniera diversa da Warhol, Hamilton, Rosenquist, Ruscha, Richter e Polke.

Qual era la posizione di Lichtenstein in questo nuovo fastoso mondo dell'immagine? Restava "attaccato" ai concetti di originalità e creatività, come ha scritto lo storico dell'arte Michael Lobel? Certamente, quando Lichtenstein si appropriava delle immagini dei prodotti, cancellava i marchi (mentre Warhol li conservava); secondo l'espressione di Lobel, egli "lichtensteinizzava" i suoi oggetti e lavorava "per rendere i fumetti simili alle sue immagini". Questa tensione tra le tracce di un'autorialità distinta e i segni del suo evidente eclissarsi è molto pronunciata in Lichtenstein, ma in apparenza non lo ha mai turbato troppo. "Non sono contro l'industrializzazione, ma deve lasciarmi qualcosa da fare", commentava sommessamente nel 1967: "Non disegno un'immagine per riprodurla, ma per ricomporla. E non tento in tutti i modi di cambiarla, ma cerco di produrre il più basso numero di variazioni". Questa è la linea ambigua segnata da Lichtenstein: copiare immagini stampate, ma adattare a parametri pittorici; "ricomporle" nell'interesse dell'unità e della forma pittorica, in nome dello stile distintivo e della soggettività, ma solo quel tanto che consente di registrare questi valori (forse di registrarli come minacciati) e niente più.

Anche Rosenquist ricomponne le sue immagini, spesso copiate dalle riviste, ma i suoi dipinti conservavano la qualità disgiuntiva dei collage preparatori, composti con illustrazioni originali che ritagliava o manipolava in altri modi. Per lo più utilizzava blande immagini di oggetti d'uso quotidiano, che ridipingeva, impiegando la duplice abilità di pittore astratto e di cartellonista, con spettacolari passaggi di ridondante illusionismo che spesso attraversa più pannelli e a volte ricorda il cinema su grande schermo dell'epoca. In alcune opere, comunque, il soggetto assume una maggiore rilevanza e la sua versione della Pop art si avvicina al commentario sociale. Per esempio, con il grande *Elezione del Presidente* (1960) [3], ci spostiamo, come lungo un'autostrada fiancheggiata dai cartelloni o attraverso le pagine di una rivista, da un raggianti John F. Kennedy a delle curate mani di donna che spezzano una fetta di torta, alle arrotondate superfici del lato destro di una Chevrolet: la giustapposizione è quasi surrealista, ma l'atmosfera è molto ottimista, suggerisce l'avvento di una nuova era di prodotti e promesse. Poco dopo, in *F III* (1965) – un *capriccio* lungo più di ventisei metri che mette insieme un caccia a reazione e un fungo atomico e poi, tra le varie figure, una ragazzina sotto un casco asciugacapelli e un piatto di spaghetti – l'umore è assai meno allegro: il presidente è morto, la guerra del Vietnam è in corso e il "complesso militare-industriale" viene mostrato come il sostegno oscuro dell'opulenza della società americana.

L'attacco sulla banalità del contenuto che accolse la Pop art è più difficile da confutare rispetto a quello sulla piatezza dell'esecuzione, ma anche qui le cose non sono così semplici. I soggetti banali offendevano il senso estetico abituato ai temi sublimi dell'Espressionismo astratto, ma Lichtenstein, da parte sua, era più conciliante sotto questo aspetto. Di fatto egli mostrava che le pubblicità volgari e i

fumetti melodrammatici potevano condividere alcuni degli obiettivi dell'arte tradizionale (come l'unità pittorica o la focalizzazione drammatica) e persino dell'arte modernista (come le "forme significative" care a Roger Fry e Clive Bell o la famigerata bidimensionalità di Greenberg). Jasper Johns aveva fatto qualcosa di simile con i suoi quadri di bandiere, bersagli e numeri degli anni Cinquanta; come ha notato Leo Steinberg, queste opere seguivano i criteri individuati da Greenberg per la pittura modernista – la bidimensionalità, l'autonomia, l'oggettività, l'immediatezza – con mezzi che Greenberg considerava alieni a questa pittura, cioè le immagini kitsch e gli *objet trouvé* della cultura di massa. Lichtenstein e gli altri facevano forzatamente convergere i poli del design commerciale e dell'arte in maniera più esplosiva rispetto a Johns, perché i loro fumetti e le loro pubblicità erano piatti come qualunque bandiera o bersaglio, e per giunta più volgari.

Anche Ed Ruscha seguì questa pista che da Johns portava alla Pop art. Arrivò a Los Angeles dall'Oklahoma nel 1956 e li vide su una rivista la fotografia di un'opera di Johns, *Bersaglio con quattro facce* (1955), che combinava un semplice segno con quattro calchi di gesso. Il dipinto colpì Ruscha sia per la sua prosaicità che per la sua enigmaticità ed egli rispose alla provocazione con una mossa ancora più decisa: una semplice parola dipinta con un solo colore su un campo piatto di un altro colore. Le sue prime opere di questa serie erano esclamazioni monosillabiche – "espressioni gutturali come *Smash, Boss e Eat*" – che rimanevano ambigue [5]. "Queste parole hanno forme astratte", sottolineò più tardi Ruscha. "Vivono in un mondo senza dimensioni". Continuò a esplorare "l'idea del rumore visuale" in una grande varietà di combinazioni di parole-immagini e ne risultò una specie di personale estetica duchampiana dell'impassibilità. Se tutti i più importanti artisti pop incrociano l'arte alta della pittura con altri media – Lichtenstein con il fumetto, Warhol con le fotografie dei giornali, Rosenquist con i cartelloni, ecc. – Ruscha ha introdotto una qualità cinematografica nella pratica pittorica: spesso i suoi colori hanno la lucentezza della celluloide e i suoi dipinti oscillano tra spazi ariosi e profondi e schermi piatti, ricoperti di parole – come se fossero proiettate e dipinte allo stesso tempo [4]. Anche sotto questo aspetto la sua versione della Pop art sfrutta l'ambientazione losangelina.

Filtraggio e scansione

In vari modi, quindi, Lichtenstein, Rosenquist, Ruscha e altri sembrarono lanciare una sfida alle opposizioni su cui si fondava la pittura pura del XX secolo: alto e basso, colto e commerciale, persino astratto e figurativo. In *Palla da golf* [6] Lichtenstein presenta una rappresentazione iconica di una sfera con delle piccole increspature in bianco e nero su un campo grigio. È quanto di più banale si possa rappresentare, ma è anche molto vicino alle pure astrazioni della serie "più e meno" di Mondrian, dipinte anch'esse in bianco e nero. Da una parte, la quasi-astrazione di *Palla da golf* mette alla prova il nostro senso del realismo, che in questo come in altri casi Lichtenstein mostra come un codice convenzionale, una

▲ 1906, 1907

● 1908

■ 1974, 1980

◆ 1913, 1917a, 1944a



4 • Ed Ruscha, *Grande marchio con otto fasci di luce*, 1962
Olio su tela, 169,5 x 338,5 cm



5 • Ed Ruscha, *Boss*, 1961
Olio su tela, 182,9 x 170,2 cm

questione di segni che non sempre assomigliano alle cose del mondo. Dall'altra, quando un Mondrian comincia a somigliare a una palla da golf, la stessa categoria di astrazione vacilla. La pittura modernista ha spesso cercato di dissolvere la figura nello sfondo, di fare collassare la profondità spaziale nella piattezza materiale (il migliore esempio è sempre Mondrian). Come gli altri artisti pop, Lichtenstein ci fornisce entrambe le cose – l'illusione dello spazio e la realtà di fatto della superficie – e se esiste una sponda radicale nella Pop art è qui che si trova: non tanto nell'opposizione tematica di forma alta e contenuti bassi, ma nell'identità strutturale del semplice segno e della pittura alta. Si capisce perché, quando i cartoni animati e le merci apparvero nello spazio metafisico prima riser-

vato ai rettangoli numinosi di Mark Rothko e alle strisce epifaniche ▲ di Barnett Newman, alcuni ne furono sconvolti.

In particolare Lichtenstein attiva una specie di cortocircuito visivo, producendo l'effetto immediato di un quadro modernista e l'impressione mediata di una pagina stampata. Prendiamo una precoce opera pop come *Braccio di Ferro* [1], che mostra il marinaio che manda fuori combattimento il rivale Bruto con un sinistro. Potrebbe essere un'allegoria del nuovo eroe pop che batte il rigido Espressionismo astratto con un solo colpo. La cosa importante è il colpo: si potrebbe dire che *Braccio di Ferro* ha un impatto altrettanto immediato di un Pollock; rappresenta un identico schiaffo allo spettatore. Quindi anche dal punto di vista dell'effetto, Lichtenstein suggerisce che la Pop art non è diversa da un dipinto modernista alla Pollock: entrambi presuppongono uno stesso tipo di spettatore, fatto solo di occhi, che assume l'immagine in un flash, in un "Pop" immediato.

Per lo più Lichtenstein mescola alto e basso con effetti meno sovversivi di un Warhol: era orgoglioso del suo senso formale, della capacità e del gusto con cui metteva insieme dei buoni quadri utilizzando immagini banali e oggetti disgustosi. Tuttavia la sua riconciliazione di alto e basso non è solo una questione di capacità formali, ma registra anche una convergenza storica di questi vecchi binari. Lichtenstein era ben preparato a tale convergenza. Alla fine degli anni Quaranta arrivò all'arte modernista attraverso un percorso personale: prima dipingeva in uno stile espressionista, poi in un falso stile popolare (cui adattava temi americani, come in *Washington che attraversa il Delaware* [1951], che anticipa la sua Pop art) e per breve tempo composizioni astratte. Padroneggiava le tecniche di una serie di stili modernisti e gli artifici delle avanguardie, come la pennellata gestuale o il gioco di segni cubista • (poche pennellate per significare un'ombra, una macchia bianca ■ per un riflesso, ecc.), le forme astratte della griglia e la pittura monocroma, il ready-made e l'immagine trovata, tutto di seconda mano. Nella sua opera questi dispositivi appaiono mediati, come in una rivista, tenuti insieme dalle forme iconiche fornite dagli

▲ 1947b, 1951 • 1911, 1912 ■ 1913, 1915, 1917a, 1921, 1944a, 1947a, 1957b, 1962d

annunci pubblicitari o dai fumetti – tenute insieme, cioè, da quella modalità figurativa che l'arte d'avanguardia aveva cercato di rovesciare. Questo è uno dei limiti della sua Pop art.

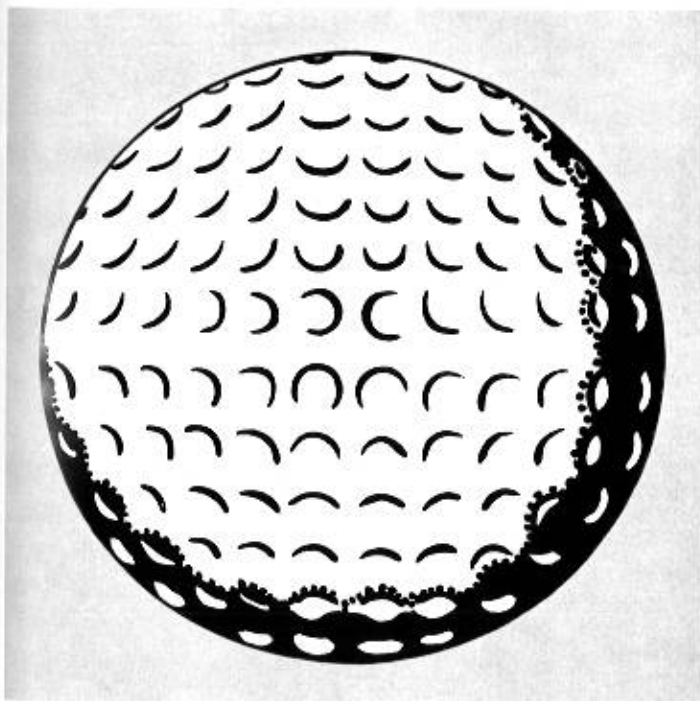
Anche la sua dimostrazione di quanto i codici della pubblicità e del fumetto avessero in comune con gli artifici dell'avanguardia aveva dei limiti. A proposito del proprio linguaggio pittorico Lichtenstein una volta disse: "È legato al Cubismo nella stessa misura in cui lo è il cartone animato. C'è un rapporto tra i cartoni animati e artisti come Miró o Picasso, che magari gli stessi disegnatori di cartoni non colgono, ma che è già presente nel primo Disney". Tra gli altri, avrebbe potuto aggiungere anche Matisse, Mondrian e Léger; stanno tutti lì, nei suoi quadri, letti attraverso i fumetti: i segni ambigui di ombra e luce di Picasso, il contorno marcato e soave di Matisse, i colori rigorosamente primari di Mondrian, le figure semicaricaturali di Léger, tutti utilizzati per funzioni diverse dall'originale. Lichtenstein ricomponeva pubblicità e fumetti per adattarli al piano pittorico, ma anche per mostrare queste connessioni con il modernismo e sfruttarle retoricamente. (Queste stesse connessioni divennero presto palesi quando cominciò a lichtensteinizzare alcuni di questi maestri direttamente, con dipinti che si rifacevano a Picasso, Matisse, Mondrian e altri). Si potrebbe trarre una conclusione spaventosa da questo mescolarsi di arte modernista e fumetto: che a partire dai primi anni Sessanta i dispositivi dell'avanguardia erano diventati poco più che gadget del disegno commerciale. Certamente questo è uno dei dilemmi del dopoguerra o della neoavanguardia: che alcune delle idee antiartistiche dell'avanguardia "storica" avevano trovato asilo non solo nei musei d'arte ma anche nell'industria dello spettacolo. In alternativa era possibile interpretare il fenomeno in modo positivo, stabilendo che l'arte beneficiava di questo scambio di forme

quanto il design, e che entrambi partecipavano a valori che potevano ancora essere considerati tradizionali: unità dell'immagine, immediatezza dell'effetto, ecc. Questo era il punto di vista di Lichtenstein.

Lichtenstein conosceva bene non solo gli stili modernisti, ma anche altri modi di vedere e dipingere, alcuni dei quali risalivano al Rinascimento, se non all'antichità: generi pittorici determinati, come il ritratto, il paesaggio e la natura morta, che costantemente lichtensteinizzava, o paradigmi generali della pittura – la pittura come scena, finestra, specchio o superficie astratta. Leo Steinberg indagò un altro paradigma nei dipinti-collage di Rauschenberg e Johns, che chiamò il quadro "piano di stampa": la pittura considerata non più come una cornice verticale da attraversare con lo sguardo, come se si trattasse di una scena naturale (come una finestra, uno specchio o anche una superficie astratta), ma come un sito orizzontale dove immagini molto differenti possono essere messe insieme nello stesso testo, "una superficie piatta, documentaria, su cui è disposta l'informazione". Secondo Steinberg questo paradigma segnava una rottura "postmoderna" con i modelli pittorici moderni e certamente influenzò Lichtenstein. Tuttavia Lichtenstein ha suggerito una variante a questo modello, cristallizzata nei "puntini Ben Day": un modello del quadro come immagine filtrata e, come tale, segno di un mondo del dopoguerra in cui qualunque cosa appare soggetta a un processo di lavorazione, per mezzo della riproduzione meccanica e della simulazione elettronica. Questo filtrare non ha a che fare soltanto con il processo di produzione della sua arte (il suo mescolare readymade e lavoro manuale); è anche in relazione con l'aspetto mediato del mondo contemporaneo in generale e riguarda l'apparire e il dipingere in quanto tali. Come scrive Lobel, Lichtenstein spesso sceglie dai fumetti delle figure poste di fronte a filtri visivi – il mirino di un fucile o il monitor di un televisore, un parabrezza o il vetro di un cruscotto – come per "comparare o mettere in connessione la superficie della tela" con queste superfici [2]. In effetti, così veniamo a nostra volta posizionati: anche il nostro apparire è legato a questa visione. Ad emergere è un modo di vedere che è diventato dominante solo nell'epoca dello schermo di computer: non solo tutte le immagini appaiono filtrate, ma il nostro modo di leggere e di apparire è diventato una specie di "scansione". Ecco come oggi siamo addestrati a scorrere l'informazione, visuale o di altro genere: la scansiamo (e spesso ne siamo scansionati, quando vengono registrate le nostre battute, o le richieste dei siti web). Lichtenstein sembra avere percepito molto presto come nel fumetto fosse latente questo cambiamento nel modo di apparire e di vedere.

ULTERIORI LETTURE:

- Russel Ferguson (a cura di), *I tend. Painted Poor: American Art in Transition, 1955-92*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1992
 Walter Hopps e Sarah Bancroft (a cura di), *James Rosenquist*, Guggenheim Museum, New York 2003
 Michael Lobel, *Image Duplication: Roy Lichtenstein and the Emergence of Pop Art*, Yale University Press, New Haven-London 2002
 Steven Henry Madoff (a cura di), *Pop Art: A Critical History*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1997
 Ed Ruscha, *Leave Any Information at the Signal*, MIT Press, Cambridge (Mass) 2002



6 • Roy Lichtenstein, *Palla da golf*, 1962

Olio su tela, 81,3 x 81,3 cm

▲ 1907, 1911, 1912, 1924, 1931d ● 1903, 1905, 1910, 1913, 1917a, 1920a, 1944a, 1944b

▲ 1960c

● 1955, 1962d

A dicembre Claes Oldenburg apre nell'East Village di New York *Il negozio*, un "ambiente" che imitava l'allestimento dei negozi poveri del quartiere, in cui ogni oggetto esposto era in vendita: durante l'inverno e la primavera successivi, dieci "happening" del Ray Gun Theater di Oldenburg ebbero luogo all'interno di *Il negozio*.

Il saggio di Allan Kaprow (1927-2006) *L'eredità di Jackson Pollock* fu pubblicato sul numero di *Artnews* dell'ottobre 1958, solo due anni dopo la tragica morte dell'artista. A quel tempo il fatto che l'Espressionismo astratto era diventato accademico, appariva con chiarezza al direttore della rivista, che per un decennio era stato il principale promotore del "locco della 10ª Strada", secondo la definizione dispregiativa coniata da Clement Greenberg per la "seconda generazione" di espressionisti astratti. Nel gennaio di quell'anno sulla copertina di *Artnews* era apparso *Bersaglio con quattro facce* di Jasper Johns, un anno dopo i *quadri neri* di Frank Stella avrebbero ipnotizzato il mondo dell'arte newyorkese. Subito dopo sarebbero arrivati Pop art e Minimalismo: l'inevitabile scomparsa di un Espressionismo astratto già esaurito era già avviata. Il testo di Kaprow, comunque, fu il primo ad affrontare di petto il problema della sua eredità, o meglio quella del suo protagonista. Forse perché aveva avuto una formazione da storico dell'arte (Kaprow aveva studiato con Meyer Schapiro alla Columbia University, dove aveva scritto una tesi di dottorato su Mondrian) e insegnava la materia alla Rutgers, egli sentiva che il ripudio non era sufficiente, o era troppo facile: piuttosto, bisognava confutare.

L'utopia di Kaprow

È vero, comincia Kaprow, che le innovazioni di Pollock stanno "diventando materia per i libri di scuola": "L'atto di dipingere, il nuovo spazio, il marchio personale che costruisce la forma e il significato propri, il groviglio infinito, la grande scala, i nuovi materiali sono ormai luoghi comuni dei dipartimenti d'arte universitari". Ma prendere un fenomeno per già dato e controbattere non significa averlo capito, e c'è molto di più nell'opera di Pollock di quanto questi stereotipi lascino intendere. Certo "alcune delle implicazioni inerenti a questi nuovi valori non sono così futili", aggiunge prima di commentare ognuno dei punti che aveva elencato allo scopo di dimostrare che, se Pollock "ha creato dei dipinti meravigliosi [...] ha anche distrutto la pittura". L'immediatezza dell'atto, la perdita di sé e dell'identità nel potenzialmente infinito, lo spazio pittorico allover, la nuova scala che scardina l'autonomia del quadro come oggetto d'arte e lo trasforma in ambiente: tutti questi elementi, e altri, rivelano che l'arte di Pollock "tende a perdersi fuori dai

margini, tende a riempire di sé il nostro mondo". Dunque, "che facciamo ora?", domanda Kaprow. "Ci sono due alternative: o continuare a dipingere in questo modo; oppure smettere completamente di dipingere, nel senso di confezionare singoli rettangoli od ovali piatti come li conosciamo. Si è visto come lo stesso Pollock è stato sul punto di compiere questo passo". Da una parte c'è chi continua ad addomesticare l'opera di Pollock (e senza dubbio il bersaglio polemico di Kaprow in questo passaggio erano quegli artisti che Greenberg presentava come i veri eredi di Pollock: Helen Frankenthaler, Morris Louis, ecc.); dall'altra la dissoluzione della pittura come la conosciamo, e più precisamente "la sua dissoluzione nell'ambiente", per dirla con le parole di Mondrian dalla metà degli anni Venti in poi.

Kaprow era consapevole che il suo appello aveva un precedente nell'utopia di Mondrian, ma piuttosto che soffermarsi su questo punto – che lo avrebbe costretto a prendere in considerazione l'intervallo che separava il contesto dell'avanguardia storica da quello della neoavanguardia, e forse a temperare il suo ottimismo – concluse il saggio con un programma per l'immediato futuro:

Pollock [...] ci ha lasciati al punto in cui ci dobbiamo preoccupare dello spazio e degli oggetti d'uso quotidiano, che siano i nostri corpi, i vestiti, le stanze o la vastità della 42ª Strada. Insoddisfatti della suggestione degli altri sensi attraverso la pittura, utilizzeremo le sostanze specifiche della vista, del suono, del movimento, degli odori, del tatto. Oggetti di qualsiasi genere costituiscono materia per la nuova arte: pittura, sedie, cibo, luci elettriche e neon, fono, acqua, calzini usati, film, un cane e mille altre cose che saranno scoperte dalla nuova generazione di artisti. Questi creatori spavalidi non solo ci mostreranno, come se fosse la prima volta, il mondo che abbiamo sempre posseduto benché ignorato, ma ci renderanno partecipi di una serie di eventi e avvenimenti inauditi, trovati nei bidoni della spazzatura, negli archivi della polizia, nei corridoi degli alberghi, visti nelle vetrine dei negozi o per strada, sentiti nei sogni o nei peggiori incidenti. Come l'odore di fragole spiaccicate, la lettera di un amico, un tabellone che vende Drano; tre colpi alla porta, un graffio, un sospiro o una voce che legge incessantemente, un flash accecante "staccato";

▲ 1949

● 1952

■ 1954

▲ 1956

● 1957a, 1944a

■ 1960



1 • Claes Oldenburg, interno di *Il negozio*,
New York, dicembre 1961

una bombetta: tutto diventerà materiale per questa nuova arte concreta.

I giovani artisti d'oggi non hanno più bisogno di dire: "sono un pittore" o "un poeta" o "un ballerino". Sono semplicemente "artisti". Tutta la vita è aperta a loro. Scopriranno il senso dell'ordinarietà per mezzo di cose ordinarie. Non tenteranno di renderle straordinarie, ma si limiteranno a stabilire il loro significato reale. Dal nulla inventeranno l'eccezionale e forse anche la nullità. La gente ne sarà deliziata oppure orripilata, i critici confusi o divertiti, ma queste, ne sono certo, saranno le alchimie degli anni Sessanta.

Non si può fare a meno di restare ammirati di fronte alla preveggenza di Kaprow in queste righe. Molta arte d'avanguardia prodotta negli anni Sessanta realizza la sua profezia, o per lo meno concorda con questo o quell'aspetto della sua descrizione. Tre elementi interconnessi vanno sottolineati, perché hanno a che fare con l'arte di Kaprow e con la forma che stava inventando, l'"happening": la disponibilità del mondo in generale – non solo la varietà dei suoi oggetti, soprattutto la spazzatura, ma anche eventi che si estendono nel tempo – come nuovo, onnicomprensivo materiale dell'arte; la dissoluzione delle gerarchie e dei sistemi di valore; la soppressione della specificità del medium e la simultanea inclusione di tutti gli aspetti della percezione nella sfera estetica.

Per molti anni Kaprow aveva esposto quadri, ma verso la fine del 1957 cominciò a creare "ambienti" spaziali, che chiamava "action collage" e che nella sua concezione erano estensioni dirette dell'arte di Pollock: nel suo *Assemblages, Environments & Happenings* del 1966 è riprodotta una vista dall'alto di *Cantiere*, datato 1961, per il quale aveva riempito un cortile con mucchi di copertoni usati [2], insieme a una fotografia di Pollock al lavoro scattata da Hans Namuth (Kaprow, con la pipa in bocca e inseguito da un bambino, appare meno eroico di Pollock, ma decisamente più "dentro" l'opera). Fu mentre cercava di introdurre il suono nei suoi ambienti che Kaprow incappò nell'happening. Insoddisfatto della scarsità degli effetti che riusciva a mettere insieme, chiese consiglio a John Cage, che allora teneva un corso di composizione alla New School for Social Research di New York. Affascinato da ciò che aveva visto durante la sua prima visita, decise di unirsi alla schiera dei non-musicisti che assistevano alle lezioni, come George Brecht e Dick Higgins, che più tardi sarebbero diventati le colonne di Fluxus. Fu in quel contesto, nella primavera del 1958, e con l'incoraggiamento di Cage, da cui acquisì il concetto di caso come meccanismo compositivo, o piuttosto anticompositivo, che sviluppò la sua idea di happening. Le risposte di Kaprow ai compiti in classe di Cage venivano tutte eseguite mentre si seguiva una partitura che elencava tanto gli oggetti da usare in azioni rumorose quanto la durata di ognuna di queste azioni. Il modello era ovviamente musicale, ma con l'aggiunta della dimensione spaziale – del movimento e della disposizione dei partecipanti (spesso nascosti alla vista) – Kaprow accentuava la dimensione teatrale degli eventi e il loro legame con la tradizione dadaista del collage.



2 • Allan Kaprow, *Cantiere*, 1961

Ambiente nel cortile della galleria Martha Jackson, New York

Tra questo stadio embrionale e il primo vero happening pubblico, *18 happening in 6 parti*, fondamentalmente non ci furono cambiamenti di rilievo, ma la struttura divenne più complicata. Per questo evento, che segnò l'inaugurazione della galleria Reuben – uno spazio che nei due anni seguenti avrebbe funzionato come Mecca della nuova forma d'arte (con happening di Red Grooms, Robert Whitman, Claes Oldenburg, George Brecht e Jim Dine) – Kaprow aveva diviso lo spazio in tre stanze con dei tramezzi fatti di legno, fogli di plastica e tela, ricoperti con assemblaggi di vari oggetti utilizzati dai partecipanti come materiali di scena, oppure, se ancora immacolati all'inizio della performance, destinati a essere dipinti durante il suo svolgimento. Suoni – elettronici, meccanici o naturali – e luci (compresa la proiezione di diapositive) alteravano costantemente questo ambiente tripartito in cui sei partecipanti (tre donne e tre uomini in ogni stanza) compivano evoluzioni ed eseguivano una vasta gamma di azioni sconnesse, pronunciando frasi senza senso con l'atteggiamento più inespressivo possibile. Gli "happening" avevano luogo simultaneamente nelle tre stanze e agli spettatori veniva chiesto di cambiare due volte stanza nel corso di un'intera performance di un'ora (le sedie erano numerate e il cambio degli occupanti previsto dalla partitura). Questa modesta partecipazione del pubblico (che crebbe d'importanza negli happening successivi di Kaprow e di altri), così come l'assenza di storia e personaggi e la simultaneità del "circo a tre anelli", era la garanzia che nessuno nel pubblico potesse affermare di avere più che una conoscenza frammentaria dell'intero evento. Anche tornando nei giorni successivi – *18 happening in 6 parti* fu eseguito per sei volte a partire dal 4 ottobre 1959 – il dominio della struttura completa dell'evento non sarebbe aumentato molto, perché la probabilità di ottenere una combina-

▲ 1953

● 1952a

■ 1916a, 1916, 1920

zione di sedie radicalmente diversa ogni singola volta era statisticamente molto bassa.

L'abbattimento della barriera di separazione tra performer e pubblico era l'elemento che più aveva colpito i commentatori dei primi happening (non c'era palcoscenico, né uno scenario ideale: quando diventarono più complessi e cominciarono a coinvolgere più partecipanti, gli happening ebbero luogo tendenzialmente all'aperto, come nel 1964 *Famiglia* di Kaprow [3]). Questa caduta delle barriere, soprattutto quando era connotata da aggressività, era l'elemento che distingueva gli happening dal puro teatro (gli happening di Oldenburg furono forse i più violenti, o meglio frustranti, ma Kaprow non esitò a maltrattare il pubblico: per esempio in *Happening di primavera*, nel marzo 1961, quando il pubblico fu cacciato via alla fine della performance da qualcuno alla guida di un trattore). I critici scrissero anche che questo collasso del confine attore/spettatore era in accordo con la deliberata indifferenza degli happening nei confronti di qualunque rapporto causa-effetto e principio di coerenza. Paragonandolo alla "mancanza di logica dei sogni" che "non hanno il senso del tempo", non hanno passato né "un momento culminante o conclusivo", sono spesso ripetitivi e "si svolgono sempre al presente", Susan Sontag sottolineava che l'assenza di una trama lineare era in contrasto con il concetto fon-

damentale modernista dell'opera d'arte come totalità autonoma e risultava disturbante anche per il piccolo, "leale, indulgente e per lo più esperto pubblico" degli happening che spesso "non riconosceva il momento della fine, e aveva bisogno di un segnale per andarsene". Un'altra dissoluzione delle categorie osservata da Sontag riguarda i materiali utilizzati: "non si riescono a distinguere la scena, gli arredi e i costumi in un happening, come si fa a teatro". Non si riesce a distinguere neppure tra persone e oggetti (anche perché "spesso le persone venivano fatte somigliare a oggetti, avvolte in sacchi di tela, in elaborati involucri di carta, veli e maschere", o restavano immobili come gli oggetti che li circondavano). C'è un unico ambiente globale, spesso volutamente disordinato, in cui materiali per lo più fragili vengono utilizzati e spesso distrutti nel corso di una serie di atti non sequenziali.

Questa transitorietà diventò un elemento chiave dell'idea di Kaprow (dopo la prima esperienza di *18 happening in 6 parti* affermò a più riprese che gli happening non avrebbero mai dovuto essere replicati, in modo da preservare la qualità a suo giudizio più importante, la loro immediatezza, la loro "suchness", come la chiamava). Questo ha poco a che fare con qualunque interesse per la spontaneità (gli happening avevano un copione che veniva provato, indipendentemente dalla struttura aleatoria), ma molto



3 • Allan Kaprow, *Famiglia*, 1964
Happening

con l'idea piuttosto ingenua, proveniente dalla filosofia più o meno zen di Cage, che l'unicità in quanto tale fosse una garanzia di "presenza", e che la "presenza" in quanto tale, se pensata come un processo naturale, fosse una garanzia contro l'invadente mercificazione di tutte le cose che caratterizzava la società dei consumi del dopoguerra. Pur avendo frainteso Cage, per il quale la ripetizione era propriamente impossibile (due performance non avrebbero mai potuto essere uguali), cosa che rendeva la sua proscrizione insensata, Kaprow forse inavvertitamente toccò un nervo, la cui sensibilità tra il pubblico di quel periodo storico potrebbe spiegare meglio di qualunque altro fattore il valore di rottura dell'happening. Si trattava del nervo economico, che, come ha sottolineato lo storico dell'arte Robert Haywood, Kaprow aveva irritato mettendo in atto la strategia aziendale dell'"obsolescenza pianificata", che aveva lo scopo di accelerare il ritmo di produzione e consumo delle merci (il classico esempio citato da Haywood è l'happening *Fluidi*, che consisteva nell'erigere e poi lasciare sciogliere quindici grandi cumuli di ghiaccio sparsi in diversi luoghi tra Pasadena e Los Angeles). Ma anche se era inteso come una critica al lavoro strumentale – critica che il suo mentore Meyer Schapiro riteneva il cuore, se non l'obiettivo, dell'arte moderna dall'Impressionismo – il ricorso perfettamente gratuito di Kaprow a un trucco capitalista non diventò una vera strategia e lentamente si ridusse a uno spettacolo inoffensivo che, in quanto tale, riusciva solo a estendere ancora di più l'alienazione che pretendeva di rivelare.

Alla domanda del critico d'arte Richard Kostelanetz: "La maggior parte di noi non è contraria all'obsolescenza pianificata? Io preferirei automobili più resistenti. È sbagliato desiderare cose che durino più a lungo?", Kaprow offriva una risposta che avrebbe potuto essere sottoscritta da qualunque direttore d'azienda: "Penso che questo sia un mito sbagliato: che in realtà non si desideri un'automobile più resistente; perché se tu e il tuo pubblico lo voleste davvero, non comprereste automobili costruite per non durare. L'obsolescenza pianificata può avere i suoi lati negativi [...] Ma è anche una chiara indicazione della filosofia giovanile americana: rinnovare rigenera; ecco perché questo paese ha il culto della giovinezza". Queste parole, pronunciate nel 1968, cozzavano radicalmente con quello che la gioventù ribelle che manifestava per le strade pensava in quel momento. Alla fine può darsi che a condannarla all'oblio sia stata proprio l'incapacità di Kaprow a riflettere e misurarsi con il significato politico-economico della forma d'arte che aveva inventato.

Arte per grandi magazzini

Ma se Kaprow è forse stato troppo timido nel sottolineare la presa delle forze del mercato sulle nostre vite e sul nostro consumo di arte in particolare, Oldenburg ha affrontato il problema in maniera diretta. Nonostante il suo punto di partenza fosse, più che Pollock, la "riabilitazione del fango" di Dubuffet, le prime teorie di Oldenburg erano molto vicine a quelle di Kaprow, soprattutto riguardo alla celebrazione dei rifiuti come materiale primario dell'arte. Ma le cose hanno cominciato ad andare per il verso giusto fin dalla prima

manifestazione matura di Oldenburg, il *Ray Gun Show* alla galleria Judson, tra gennaio e marzo 1960 (la galleria era amministrata dalla Judson Memorial Church, che avrebbe poi ospitato il Judson Dance Theater, con performance di Yvonne Rainer, Carolee Schneemann e dello scultore minimalista Robert Morris). Per questo spettacolo Oldenburg costruì il suo primo ambiente, *La strada*, che diventò il movimentato scenario del suo primo happening, *Istantanee dalla città* [4]. La scena era costituita da un'accumulazione di silhouette fatte di rifiuti lacerati o bruciati raccolti in strada, più altro ciarpace distribuito sul pavimento. Tra queste silhouette ricorreva più volte in primo piano quella di Ray Gun, parodia di un robot-giocattolo inventato da Oldenburg come simbolo di tutte le merci. Per potenziare la metafora del mercato Oldenburg offrì al pubblico grandi somme di "denaro" nella moneta corrente di Ray Gun (i biglietti andavano da mille a settemila) con cui comprare cose di *La strada* e altra roba che lui e l'amico artista Jim Dine avevano aggiunto per l'occasione.

Ciò che avanzò da questa sorta di mercatino delle pulci venne installato come versione più rarefatta di *La strada* nella galleria Reuben, a maggio del 1960, dopodiché Oldenburg si ritirò in campagna per l'estate. Fu lì, riflettendo sull'insoddisfazione per la seconda versione di *La strada*, pulita e montata in un classico "cubo bianco" modernista, che sviluppò completamente l'idea di Ray Gun e in particolare la sua ubiquità: qualsiasi oggetto a forma di angolo retto, anche smussato, può essere un Ray Gun, che Oldenburg, con un'appropriazione ironica dell'espressione di Mondrian, battezzò "angolo universale". "Esempi: gambe, sette, pistole, braccia, falli: Ray Gun semplici. Doppi Ray Gun: croci, aerei. Ray Gun assurdi: Ice Cream Soda. Ray Gun complessi: sedie, letti". In breve, proprio come l'oro aveva avuto a lungo la funzione



4 • Claes Oldenburg, *Istantanee dalla città*, 1960
Performance alla galleria Judson, Judson Memorial Church, New York

▲ 1945

▲ 1965, 1968, 1969

di standard della circolazione monetaria, il Ray Gun era un "equivalente universale", il segno attraverso cui tutti i tipi di cose potevano essere comparati e scambiati. Anche se sarebbe inverosimile pensare che Oldenburg abbia passato l'estate a meditare sull'economia politica, il suo progetto successivo, *Il negozio* [1], dimostra che le sue elucubrazioni lo portarono a sminuire la precedente estetizzazione del rifiuto, alla Kaprow, a considerarla irrilevante. In quella che retrospettivamente sembra una diretta allusione alla mostra da Reuben, egli scrisse: "Queste cose [gli oggetti d'arte] sono esposti nelle gallerie, ma non è il loro posto. Starebbero meglio in un negozio (negozio = luogo pieno di oggetti). Il museo nella concezione borghese è l'equivalente del negozio nella mia".

Una versione parziale di *Il negozio* fu realizzata per la mostra collettiva *Ambienti, situazioni, spazi* alla galleria Martha Jackson tra maggio e giugno del 1961, ma solo a dicembre di quell'anno Oldenburg aprì il punto vendita della sua "Ray Gun Manufacturing Company" sulla 2ª Strada, in un'area di Manhattan zeppa di "grandi magazzini" che vendevano prodotti a basso costo o di seconda mano. In questa nuova postazione *Il negozio* era concepito come una copia dei negozi vicini, dove articoli male assortiti si succedevano senza posa sugli scaffali: ma con la differenza che i prodotti di Oldenburg erano riempiti con palesi copie di cibi deperibili o di piccoli oggetti di consumo. Spesso molto più grandi del normale, fatte di stoffa imbevuta di gesso e rozza dipinte in colori sgargianti applicati con enormi pennelli (in aperta parodia dell'Espressionismo astratto), queste patate al forno, salsicce, coni di gelato e camicie blu non erano assolutamente state pensate per essere confuse con le cose reali (anche se il loro prezzo era tutt'altro rispetto a quelli richiesti per le opere d'arte persino nelle gallerie meno prestigiose: andavano dai 25 agli 800 dollari). Il loro obiettivo era invece di dimostrare che dal momento che non c'era nessuna fondamentale differenza tra il rarefatto commercio dell'arte e il giro d'affari di un negozio di oggetti usati, e che le opere d'arte e le cianfrusaglie non erano altro che merce, si poteva tagliare corto con le finzioni e lasciare cadere la foglia di fico.

Se l'assalto di Oldenburg alle istituzioni dell'arte come puro mercato andò più a fondo di quello del suo predecessore, è perché, attraverso il simbolo del Ray Gun aveva capito che lo statuto dell'opera d'arte come merce riposava sulla sua possibilità di scambio. Con somma gioia assistette ai tentativi di un visitatore di identificare uno di questi oggetti di forma rozza: "È una borsetta... No, è un ferro. No, una macchina da scrivere. Un tostapane. No, si tratta di un pezzo di torta". Ma una volta individuata questa struttura metaforica dell'opera d'arte come merce di scambio, non c'era più modo di impedire che apparisse ovunque, facendo di ogni oggetto l'equivalente di almeno un altro. *I giorni del negozio*, un libro in cui Oldenburg ha messo insieme tutte le note che riguardavano il corso di questa installazione e gli eventi che si svolsero al suo interno, è pieno di liste di comparazione: "cazzo e palle uguale cravatta e colletto/ uguale gamba e reggipetto/ uguale stelle e strisce/ bandiera uguale pacchetto di sigarette e sigarette/ cuore uguale palle e triangolo/ uguale (a rovescio) cinta e calze/ uguale (di lato) pacchetto di sigarette uguale bandiera".



5 • Claes Oldenburg, *Toiletta morbida*, 1966

Legno, vinile, kapok, cavo, plexiglas su sostegno di metallo e base in legno dipinto.
144,9 x 70,2 x 71,3 cm

Questa catena associativa potenzialmente infinita, difficilmente potrebbe essere scambiata per un'analisi economica (soprattutto perché si fonda sulla deliberata indifferenza rispetto a una qualunque contrapposizione tra valore d'uso e valore di scambio). Alla fine Oldenburg era pienamente cosciente che le sue copie sarebbero state commerciate come arte e avrebbero ricevuto le cure riservate ai beni di lusso. Ma combinandosi con il suo radicato interesse per la psicoanalisi, la parodia lo spinse verso la fase successiva della sua produzione. Nella sua personale alla Green Gallery, nel settembre-ottobre 1963, presentò per la prima volta i suoi giganteschi oggetti "morbidi" sparsi sul pavimento: con l'ineluttabile erotismo di questi finti prodotti commestibili (e con gli oggetti più escatologici che seguirono, come *Toiletta morbida* [5]), Oldenburg puntava la sua pan-metaforicità ancora di più verso la cultura di massa e dichiarava che, se la sua fissazione sul consumo era un segreto di Pulcinella, la sua vera ossessione era il corpo.

ULTERIORI LETTURE:

Robert Haywood, *Critique of Instrumental Labor: Meyer Schapiro's and Allen Kaprow's Theory of Avant-Garde Art*. In Benjamin H. D. Buchich e Judith Rodenbeck, *Experiments in the Everyday: Allen Kaprow and Robert Watts*, Columbia University, New York 1999

Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1993

Michael Kirby (a cura di), *Happening/Analogie illustrate*, trad. it. De Donato, Bari 1968

Barbara Rose, *Claes Oldenburg*, Museum of Modern Art, New York 1969

Susan Sontag, *Happening: un'arte d'accostamento radicale*, trad. it. in *Contro l'interpretazione*, Mondadori, Milano 1998

I tredici uomini più ricercati di Andy Warhol è installato provvisoriamente sulla facciata dello State Pavilion della World's Fair di New York.

Andy Warhol è uno dei pochi artisti del dopoguerra di cui si sente parlare al di fuori del mondo dell'arte. Dalla sua ascesa nei primi anni Sessanta alla sua morte prematura nel 1987, egli fu un punto di interscambio tra l'arte e la pubblicità, la moda, la musica underground, il cinema indipendente, la scrittura sperimentale, il culto della celebrità e la cultura di massa. Al di là delle opere d'arte, che variano dall'eccezionale al patetico, Warhol ha inventato generi cinematografici nuovi, ha prodotto il primo album dei Velvet Underground, ha fondato una rivista (*Interview*), firmato prodotti con il proprio logo-persona, oltre a una miriade di altre imprese (il suo studio si chiamava giustamente The Factory). Sfruttò e mise in mostra un nuovo modo di essere in un mondo di immagini-merce, dove la fama viene spesso sussunta dalla celebrità, l'interesse dalla notorietà, l'aura dal glamour e il carisma dalla pubblicità: spia innata che aveva sempre lasciato accesi la sua Polaroid, il registratore, la cinepresa e la videocamera, Warhol aveva uno stile di assoluta indifferenza, ma aveva occhio per le immagini killer.

Critico o compiacente?

Nato nel 1928 a Pittsburgh da immigrati slovacchi (suo padre lavorava nelle miniere di carbone allora in costruzione), Warhol studiò design al Carnegie Institute of Technology, poi nel 1949 si spostò a New York, dove ebbe immediatamente successo facendo pubblicità per riviste, vetrine, copertine di libri e di dischi e altro del genere per una serie di clienti di alto livello, da *Vogue* a Bonwit Teller. All'inizio dei Sessanta era già abbastanza ricco da comprare opere
▲ di Jasper Johns, Frank Stella e persino Marcel Duchamp; continuò poi a collezionare oggetti e immagini: ogni giorno per Warhol era una capsula temporale. Fece i suoi primi quadri di personaggi del fumetto (Batman, Dick Tracy, Braccio di Ferro) nel 1960, un anno
● prima di vedere le tele di Roy Lichtenstein con soggetti simili rese in stile diverso. Laddove Lichtenstein era pulito e duro nelle sue copie di fumetti e pubblicità, Warhol giocava con gli errori manuali e le sfocature tipiche delle immagini dei media. Il periodo tra il 1962 e il 1963 fu il suo *annus mirabilis*, in cui produsse i primi dipinti con le scatole di Campbell's soup, i suoi primi *Disastri*, *Fai da te*, *Elvis e Marilyn*, le prime serigrafie su tela e i primi film (*Sonno*, *Bacio*, e così via: il titolo descrive l'unica azione visibile). Nel 1963 spostò lo

studio nella 47ª Strada (di lì a poco fu soprannominato The Factory), che diventò un ritrovo postbohémien per comparse e "superstar" (un'altra invenzione di Warhol); sempre nello stesso anno usò per la prima volta una Polaroid.

Il suo periodo d'oro va dalle prime serigrafie del 1962 all'attentato che gli fu quasi fatale del 1968 (il 3 giugno, due giorni prima dell'assassinio di Bob Kennedy). Le interpretazioni più significative dell'opera di Warhol si concentrano su questo corpus di opere, specialmente sulle immagini *Morte in America* (basate su fotografie di giornali di incidenti stradali e suicidi, sedie elettriche e scontri per i diritti civili [1]). Questi resoconti tendono a collegare le immagini agli eventi reali del mondo o, all'opposto, a suggerire che il mondo di Warhol non è nient'altro che immagine, che le immagini pop generalmente rappresentano solo altre immagini. La grande parte delle interpretazioni, non solo di Warhol ma di molta arte del dopoguerra basata sulla fotografia, si dividono in un qualche punto di questa linea: l'immagine come referente *oppure* come simulacro (cioè copia priva di un originale riconoscibile e nelle cui ripetizioni l'originale sembra dissolversi).

L'interpretazione *simulacrale* della Pop art è sostenuta da critici ▲ di formazione poststrutturalista, per i quali la teoria del simulacro, cruciale per la critica strutturalista della rappresentazione referenziale, sembra a volte dipendere dall'esempio di Warhol inteso come rappresentante del Pop. "Ciò che la Pop art desidera", scrive Roland Barthes in *L'arte, questa vecchia cosa* (1980), "è desimbolizzare l'oggetto", cioè sganciare l'immagine dal significato profondo per consegnarla alla sua superficie simulacrale. In questo processo anche l'artista è liberato: "l'artista pop non sta dietro la sua opera", continua Barthes, "ed egli stesso è privo di un retrostante; esso è solo la superficie dei suoi quadri: nessun significato, nessuna intenzione, da nessuna parte". Con alcune varianti questo ● discorso viene ripetuto dai filosofi e critici francesi, come Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jean Baudrillard, per i quali lo spessore referenziale e l'interiorità soggettiva sono a loro volta vittime della pura superficialità della Pop art di Warhol.

L'interpretazione *referenziale* viene avanzata da critici che si fondano sulla storia sociale, i quali legano l'opera ad argomenti tematici (la moda, la cultura gay, le lotte politiche). In *Disastri del sabato: Traccia e referenza nel primo Warhol* (1987), lo storico del-

▲ 1914, 1917, 1935, 1942, 1955, 1962d, 1966a ● 1962c

▲ Introduzione 4, 1980 ● 1971, 1980



1960-1969

1 • Andy Warhol, *Automobile in fiamme bianco III*, 1963
Serigrafia su tela, 255,3 x 200 cm



2 • Andy Warhol, *Dittico Marilyn*, 1962

Serigrafia a inchiostro e vernice su tela, due pannelli, ognuno 208,3 x 144,8 cm

L'arte Thomas Crow contesta la descrizione simulacrale di Warhol come impassibile e le immagini come indiscriminate. Sotto la superficie glamour dei feticci della merce e delle star mediatiche, Crow coglie "la realtà della sofferenza e della morte"; le tragedie di Marilyn, Liz e Jackie suggeriscono "espressioni dirette di sentimento" [2]. Qui Crow trova non solo un oggetto referenziale per Warhol, ma anche un soggetto empatico in Warhol, ed è qui che egli colloca la criticità di Warhol – non in un attacco su "quella vecchia cosa dell'arte" (come vorrebbe Barthes) attraverso l'abbraccio dell'immagine-merce come simulacro (come vorrebbe Baudrillard), ma piuttosto in una denuncia del "consumo compiaciuto" attraverso "il fatto brutale" dell'incidente e della mortalità. Così Crow spinge Warhol oltre l'afflato umanistico, verso l'impegno politico. "Era attratto dalle ferite aperte della politica americana", scrive Crow in una lettura delle immagini della sedia elettrica [3] come propaganda contro la pena di morte e delle immagini di rivolte razziali come manifesto per i diritti civili. "Lungi dal giocare semplicemente con il significante liberato dal referente", Warhol appartiene alla tradizione popolare americana del "dire la verità".

In parte questa lettura di un Warhol empatico e persino *engagé* è una proiezione, ma lo è anche lo Warhol superficiale e insensibile,

anche se quest'ultima proiezione derivava direttamente da lui: "Se vuoi sapere tutto su Andy Warhol, guarda la superficie dei miei quadri e dei miei film e la mia, ed eccomi qua. Non c'è niente dietro". Entrambe le fazioni si costruiscono il Warhol di cui hanno bisogno; e senza dubbio lo facciamo tutti (la proiezione è uno dei suoi temi fondamentali). In ogni caso né l'uno né l'altro argomento sono sbagliati; ma non possono essere entrambi giusti – o sì? Possiamo leggere queste prime immagini di morte e catastrofe come referenziali e simulacrali, connesse e disconnesse, efficaci e senza effetto, critiche e compiacenti?

Realismo traumatico

La battuta più famosa di Warhol è "Voglio essere una macchina", generalmente citata a sostegno della vacuità dell'artista e della sua arte. Tuttavia potrebbe essere riferita, più che a un soggetto vuoto, a uno traumatizzato, che prende ciò che lo traumatizza come difesa contro il vero trauma: sono anche io una macchina, produco (o consumo) immagini-merce fatte in serie, restituisco tutto il buono (o il cattivo) che ho assimilato. "Qualcuno ha detto che la mia vita mi ha sopraffatto", disse Warhol al critico d'arte Gene Swenson in

un'importante intervista del 1963, "l'idea mi è piaciuta". Le due affermazioni, prese insieme, possono essere lette quindi come un'accettazione preventiva della coazione a ripetere messa in gioco dalla società dei consumi e della produzione in serie. Se non la puoi abbattere, suggerisce Warhol, unisciti a lei. Anzi, se ci entri completamente, la puoi esporre; puoi rivelare il suo automatismo, persino il suo autismo, attraverso il tuo esempio esagerato. Messo in campo per la prima volta dal Dadaismo, questo nichilismo strategico venne ambigualmente interpretato da Warhol e da allora artisti ▲ come Jeff Koons hanno continuato a farne uso.

Queste considerazioni rimettono in discussione il ruolo della ripetizione in Warhol. "Mi piacciono le cose noiose" è un'altra famosa battuta del suo personaggio semiautistico. "Mi piace che le cose siano sempre esattamente uguali all'infinito". In *POP* (1980) Warhol spiegò meglio questo connubio di noia, ripetizione e dominio: "Non voglio una cosa fundamentalmente uguale: la voglio esattamente uguale. Perché più tempo passi a guardare la stessa identica cosa, più il significato scivola via, e meglio - e più vuoto - ti senti". Qui la ripetizione equivale sia a un drenaggio di significato che a una difesa contro l'affetto, e questa strategia ha guidato Warhol fin dall'intervista con Swenson del 1963: "Quando osservi all'infinito un'immagine terrificante, non ha più alcun effetto". Questa è chiaramente una funzione della ripetizione nella nostra vita psichica: ripetiamo gli eventi traumatici per integrarli in un'economia psichica, un ordine simbolico. Ma le ripetizioni di Warhol non sono riparatrici in questo stesso senso, non hanno a che vedere con il controllo di un trauma. Più che una lenta liberazione da un oggetto perduto nel lutto, esse suggeriscono una fissazione ossessiva su un oggetto perduto di tipo melanconico. Se si pensa a tutte le immagini di Marilyn ritagliate, colorate e aggrinzite, sembra di avere di fronte il risultato della psicosi allucinatoria di un melanconico (Freud). Ma neppure quest'analisi è sufficientemente esatta, perché le ripetizioni non si limitano a riprodurre gli effetti traumatici, ma li possono anche produrre.

La ripetizione in Warhol non è quindi né la rappresentazione di un referente mondano né la simulazione di una mera immagine o di un significato isolato. Piuttosto la ripetizione serve a schermare una realtà percepita come traumatica, ma in un modo che nondimeno mira a questa realtà traumatica attraverso un'incrinatura nell'immagine, o più precisamente nell'osservatore toccato dall'immagine. In *La camera chiara* (1980) Barthes chiamava *punctum* questo punto traumatico. "È quell'elemento che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge", scrive. "È quello che io aggiungo alla foto e che tuttavia è già nella foto. [...] è acuto e soffocato, grida in silenzio. Bizzarra contraddizione: esso è un lampo che fluttua". Qui Barthes sta parlando di fotografie dirette (non manipolate) e quindi il *punctum* si riferisce a particolari di contenuto. Le cose non stanno quasi mai in questi termini per Warhol, e tuttavia può esistere un *punctum* nell'indifferenza del passante in *Automobile in fiamme bianco III* [1]. Questa indifferenza nei confronti della vittima dell'incidente impalato sul palo del telefono è già abbastanza crudele, ma la sua ripetizione è disturbante, il che ci riporta all'operazione del *punctum* in Warhol,

che più che attraverso il contenuto agisce attraverso la tecnica, specialmente nei "lampi che fluttuano" dei processi serigrafici, nelle "esplosioni" ripetitive delle immagini. In questo caso il Pop non registra la morte dell'affetto (come a volte si dice), ma l'affetto della morte.

Queste immagini di catastrofe e morte evocano gli incubi collettivi dell'era della televisione, perché Warhol seleziona i momenti ▲ in cui questa società dello spettacolo va in pezzi - Jackie Kennedy a lutto dopo l'assassinio di Dallas, Marilyn Monroe ricordata dopo il suicidio, gli attacchi razzisti, gli incidenti d'auto - ma va in pezzi solo per espandersi. Il contenuto in Warhol non è dunque tanto banale: un uomo bianco impalato su un palo del telefono o un nero attaccato da un cane poliziotto sono scioccanti. Ma ancora una volta, il primo livello dello shock viene filtrato dalla ripetizione dell'immagine, anche se questa ripetizione produce un secondo livello traumatico, questa volta a livello tecnico, dove il *punctum* buca lo schermo e permette al reale di fare capolino. In questo modo Warhol mette in gioco diversi tipi di ripetizione: le ripetizioni che fissano il reale traumatico, quelle che lo filtrano, quelle che lo producono. Questa molteplicità rende possibile non solo il paradosso delle immagini contemporaneamente affettive e distaccate, ma anche degli spettatori che non sono né integrati né dissolti. "Non vado mai in pezzi perché non crollo mai per intero", dichiara Warhol in *La filosofia di Andy Warhol* (1975). Analogamente si comporta il paradossale soggetto-effetto della sua opera, che risuona anche in molta arte successiva alla Pop (ad esempio in ● certa arte abietta e certa di appropriazione).

Soggettività di massa

Barthes sbagliava nel sostenere che il *punctum* è solo una questione privata: può benissimo avere una dimensione pubblica. Lo stesso crollo della distinzione tra pubblico e privato è traumatico; visto come crollo della distinzione tra interno ed esterno, è un modo di comprendere il trauma come tale. Nessuno ha messo in evidenza questo collasso di pubblico e privato più di Warhol. "È come prendere l'esterno e applicarlo all'interno", ha dichiarato una volta a proposito della Pop art in generale, "o come prendere l'interno e metterlo all'esterno". Benché criptica, quest'affermazione pone un nuovo collegamento tra le fantasie private e la realtà pubblica come uno dei principali soggetti del Pop.

Warhol era affascinato dalla soggettività prodotta nella società di massa. "Voglio che tutti pensino allo stesso modo", ha detto nel 1963. "La Russia lo impone attraverso il governo. Qui succede spontaneamente". "Non penso che l'arte debba essere riservata a pochi eletti", ha aggiunto nel 1967. "Credo che dovrebbe riguardare la massa del popolo americano". Ma come si rappresenta "la massa del popolo americano"? Un modo di evocarla è tramite i suoi rappresentanti, vale a dire tramite gli oggetti di consumo (da cui la presentazione seriale dal 1962 in poi delle lattine di zuppa Campbell's, delle bottiglie di Coca-Cola e delle scatole di Brillo) e/o attraverso gli oggetti di gusto (da cui i dipinti di fiori kitsch del 1964 e la carta da parati del 1966 con il motivo folk delle mucche).

▲ 19156, 1920, 1985, 2007c

▲ 1917a

● 1977, 1980, 1986c

Ma è possibile *rappresentare* questo soggetto di massa? Possiede questo soggetto un corpo rappresentabile? "Il soggetto di massa non può avere un corpo", asserisce il critico Michael Warner, "eccetto il corpo che gli si offre come spettacolo". Questo principio spiega perché Warhol evoca il soggetto di massa attraverso le sue proiezioni figurali, dalle celebrità e i politici come Marilyn e Mao fino a tutti i personaggi delle copertine sgargianti della rivista *Interview*. Allo stesso tempo si preoccupava di specificare questo soggetto nei modi delle subculture: la Factory era un laboratorio virtuale di reinvenzioni camp di icone di massa come Troy Donahue, e ritratti come *I tredici uomini più ricercati* [4] sono chiaramente a doppio senso per uno sguardo gay.

In ogni caso Warhol non si limitò a evocare il soggetto di massa attraverso il kitsch, le merci e le celebrità. Lo rappresentò nella sua reale irrepresentabilità, cioè attraverso l'assenza e l'anonimato, il disastro e la morte, i livellatori democratici del famoso oggetto di massa e dell'anonimo soggetto di massa. Ecco altre due dichiarazioni tratte da interviste, la prima del 1963, la seconda del 1972:

Credo che fosse la grande immagine con l'incidente, sulla prima pagina del giornale. Stavo dipingendo anche le Marilyn. Ho realizzato che quello che stavo facendo doveva essere la Morte. Era un giorno di vacanza e ogni volta che accendevi la radio dicevano qualcosa come "4 milioni stanno per morire". Questo fu l'inizio.

Pensavo a tutte le persone che avevano lavorato alle piramidi e [...] devo essermi chiesto che ne era stato di loro [...] ecco, dovrebbe essere più facile fare un quadro di persone morte in un incidente d'auto perché a volte, sai, non sai neppure chi sono.

Queste affermazioni implicano che la sua prima preoccupazione non erano i disastri e la morte, ma il soggetto di massa, qui nella parte delle vittime anonime della storia, dagli schiavi delle piramidi alle statistiche di morti senza nome. Tuttavia le catastrofi e la morte erano necessari a evocare questo soggetto, perché nella società dello spettacolo il soggetto di massa sembra spesso solo un effetto dei mass media (radio, giornali) o di un catastrofico disastro tecnologico (l'incidente aereo) o, più precisamente, di entrambi (la notizia di un disastro). Insieme alle icone della celebrità come Marilyn e Mao, i resoconti delle morti catastrofiche sono uno dei modi principali di produzione del soggetto di massa.

Per lo più, quindi, Warhol evocò il soggetto di massa in due modi opposti: la celebrità iconica e l'astratto anonimato. Ma si sarebbe potuto avvicinare di più al suo soggetto attraverso una rappresentazione di compromesso tra celebrità e anonimato, cioè attraverso la figura della *notorietà*, il quarto d'ora di fama. Consideriamo il suo implicito doppio ritratto del soggetto di massa: gli *uomini più ricercati* e le sedie elettriche, i primi una specie di icona americana, le seconde una sorta di crocifisso americano. Quale rappresentazione più esatta della nostra sfera pubblica patologica di questo gemellaggio tra gli iconici assassini di massa e



4 • Andy Warhol, *I tredici uomini più ricercati*, 1964

Serigrafia su tela, venticinque pannelli, 510 x 610 cm, sulla facciata dello Stato Pavilion, World's Fair del 1964, New York (non esiste più come opera unica)

l'astratta esecuzione di Stato? Ovvero, quale immagine più complessa? Quando Warhol creò il suo *I tredici uomini più ricercati* per la World's Fair di New York del 1964, il potere – uomini come il governatore Nelson Rockefeller, il commissario Robert Moses e l'architetto di corte Philip Johnson – non riuscì a tollerarlo. Warhol ricevette l'ordine di coprire l'immagine, letteralmente di sopprimerla (cosa che Warhol fece, con sarcasmo gay, con la vernice d'argento che era un po' la sua firma), e le autorità non trovarono divertente che Warhol offrisse di esporre al posto del quadro un ritratto di Robert Moses.

ULTERIORI LETTURE:

Roland Barthes, *La camera chiara*, trad. it. Einaudi, Torino 1980

Thomas Crow, *Suburban Disasters: traccia e referenza nel primo Warhol*, trad. it., in Elio Grazzini (a cura di), *Andy Warhol, Marco by Marcus*, Milano 2012

Kynaston McShine (a cura di), *Andy Warhol: una retrospettiva*, trad. it. Bompiani, Milano 1990

Richard Meyer, *Warhol's Clones*, in *The Yale Journal of Criticism*, vol. 7, n. 1, 1994

John Russel (a cura di), *Pop Art Revisited*, Praeger, New York 1989

Paul Taylor (a cura di), *Post-Pop*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1989

Andy Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, trad. it. Bompiani, Milano 1999; e *POP: Andy Warhol racconta gli anni '60*, trad. it. Meridiano zero, Padova 2004