

La serie "Arte contemporanea" è diretta da Jolanda Nigro Covre.

Già pubblicati

Pier Paolo Pancotto

Dal minimalismo alle ultime tendenze

Claudio Zambianchi

Dall'Espressionismo astratto alla Pop Art

Ilaria Schiaffini

Metafisica, dada, surrealismo

Jolanda Nigro Covre, Ida Mitrano

Tra astrattismo e realismo

Pier Paolo Pancotto

Il nuovo millennio

Di prossima pubblicazione

Giuseppina Dal Canton

Simbolismo

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Corso Vittorio Emanuele II, 229

00186 Roma

telefono 06 42 81 84 17

fax 06 42 74 79 31

Siamo su:

Jolanda Nigro Covre

ARTE CONTEMPORANEA: LE AVANGUARDIE STORICHE



Il cubismo

Cubismo e cubismi

Kokoschka, *Assassinio. Speranza delle donne*; l'atmosfera è sintetizzata nel manifesto *Pietà* (1908), dalle figure contorte in uno spasmo, con gli occhi incavati e il rosso che inonda il mortale abbraccio. Nei quadri di figura Kokoschka sospende le immagini nel vuoto, contro uno sfondo plumbeo privo di distinzioni oggettive e spaziali. *La sposa del vento* (1914) (FIG. 14) è uno dei suoi dipinti di tematica spiritualistica, molto vicino nella stesura pittorica ad un altro esplicitamente religioso, *L'annunciazione* (1911). La sua pennellata dissolve i contorni e la consistenza dei corpi svirgolando con un andamento irregolare in bagliori improvvisi: in questa ostentazione in chiave cromatica (nonostante la scelta di colori smorzati) della linea si può individuare l'eredità dall'arte di Klimt, la stessa eredità rintracciabile in Schiele nella stesura a mosaico di elementi, che da decorativi si volgono in strutturali ed intrinsecamente espressivi. *La sposa del vento* rende un'atmosfera tempestosa in una personificazione universale dell'abbraccio tra il maschile e il femminile, in una sorta di religiosità laica simile a quella dei soggetti religiosi. Il fatto non è in sé drammatico, come non lo sono i soggetti dei suoi ritratti, ma l'elemento inquietante emerge dalla vibrazione della pennellata. L'atmosfera si allinea a quella degli espressionisti tedeschi, distinguendosi tuttavia, per una sorta di cruda oggettività e di irrealtà sfuggente, tanto dalle maschere di Nolde, dal cromatismo molto più acceso, quanto dalla proiezione più diretta dell'io nei quadri dei pittori della *Brücke*. L'inconscio, in questo figlio della patria di Freud, è maggiormente introiettato nella conduzione pittorica, e una sorta di "analitico" distacco si crea tra l'individualità dell'artista e il soggetto rappresentato.

Siamo di fronte allo stesso distacco dai linciarismi tortuosi della decorazione stile *Sezession* (il risvolto viennese dell'*Art Nouveau*), accompagnato da un ascetismo ideologico greve di accuse all'edonismo dell'arte borghese, presente nella teoria e nelle creazioni architettoniche e di arredamento di Loos. C'è in entrambi un processo di scarnificazione del repertorio della tradizione, una drastica semplificazione iconografica, una secca risposta alle esigenze della società accompagnata dal più schietto rifiuto del bello.

Una complessa revisione critica ha investito anche il movimento che, nella prima ondata delle avanguardie storiche, segna la rivoluzione più radicale e lascia un'impronta fondamentale nelle tendenze geometrizzanti dell'arte non figurativa. Ad essere messi in discussione, oltre al rapporto con i *fauves* cui si è accennato, sono soprattutto il carattere monolitico e generalizzante attribuito al movimento dalla storiografia per numerosi decenni e al tempo stesso un'impostazione razionalistica, solo in parte riscontrabile nei suoi protagonisti e poi contestata con decisione dagli artisti che successivamente hanno tratto conseguenze fertili di nuove e diverse poetiche. D'altra parte, già la storiografia tradizionale ravvisava in Picasso e nella sua cerchia (e non solo in quella di Mercereau, cui si accennerà tra poco), componenti della cultura esoterica, in particolare introdotta da Max Jacob.

Un problema particolarmente discusso consiste nel ruolo svolto all'interno del cubismo dalla coppia Picasso-Braque da un lato e, dall'altro, dal gruppo che continua a presentare le proprie opere nelle esposizioni pubbliche, in particolare al *Salon des Indépendants*, dove una sala di "cubisti" viene individuata nella primavera del 1911. Picasso e Braque, infatti, hanno firmato un contratto in esclusiva con il gallerista Daniel-Henry Kahnweiler, teorico e scrittore decisamente influente anche nella storiografia successiva, che ha contribuito a fornire del cubismo l'immagine unilaterale in seguito contestata, e che si occuperà poi anche di Gris, pure entrato nella sua scuderia (Kahnweiler, 1920 e 1946). Le opere dei due "grandi" del cubismo in realtà

Picasso, ma svolgerà un ruolo importante nel passaggio al cubismo sintetico. In ogni caso, a lungo si è insistito su una triade Picasso Braque Gris, o a questi si è aggiunto il nome di Léger¹, come si vedrà, piuttosto legato all'orfismo, mentre oggi si tende, al di là del riconoscimento di livelli qualitativi maggiori o minori, a ricostruire la storia del cubismo in una maggiore complessità.

Dal protocubismo al cubismo analitico

Il termine "cubismo" nasce, forse suggerito da Matisse, dalla penna di Vauxcelles, ancora una volta abile a sintetizzare una tendenza, e nasce in un'accezione non certo positiva: «bizzarrie cubiche» sono individuate, nella primavera del 1909, nei paesaggi dipinti da Braque nel 1908, già stigmatizzati come «cubi» alla fine dello stesso anno, mentre nel 1910 il critico riferisce a Gleizes e Metzinger dei «cubi blasfemi». *Case a L'Estaque* di Braque (FIG. 15) presenta una solida architettura sorretta da due tronchi d'albero; al centro, figure stereometriche rendono un brano di paesaggio in cui le rocce, le case, il fogliame non hanno un riscontro mimetico, ma si incastrano con lo stesso valore plastico in una costruzione ascensionale, dove gli elementi vicini e lontani sono ugualmente presenti gli uni sugli altri e i colori sono drasticamente ridotti per esaltare i volumi in una ricostruzione mentale del brano naturale. Non si può ancora parlare, infatti, di una scomposizione per piani ribaltati sulla superficie del quadro. A prescindere, per il momento, dall'incontro con Picasso, il punto di partenza del processo è Cézanne; solo che questi era, in un certo senso, "più avanti" rispetto alle loro posizioni, nelle ultime versioni della *Sainte-Victoire* e nei paesaggi dello *Château-noir* dipinti tra il 1904 e il 1906, in cui aveva reso alla pennellata una sua consistenza plastica autonoma dagli elementi del paesaggio². In Cézanne, in altri termini, il "cubo" emergeva dalla consistenza delle macchie regolari di colore e non da un processo di stereometrizzazione dei dati naturali.

Nel 1908 Picasso adotta un procedimento di questo tipo nella sua ricostruzione mentale di *La Rue-des-Bois*: tronchi sui lati come pilastri portanti, fogliame addensato in una struttura compatta, che si può tuttavia anche confrontare con la solidificazione degli alberi di una *Veduta di Collioure* di Matisse di poco precedente (1907). L'inizio della fase protocubista di Picasso viene in genere fissato nel quadro

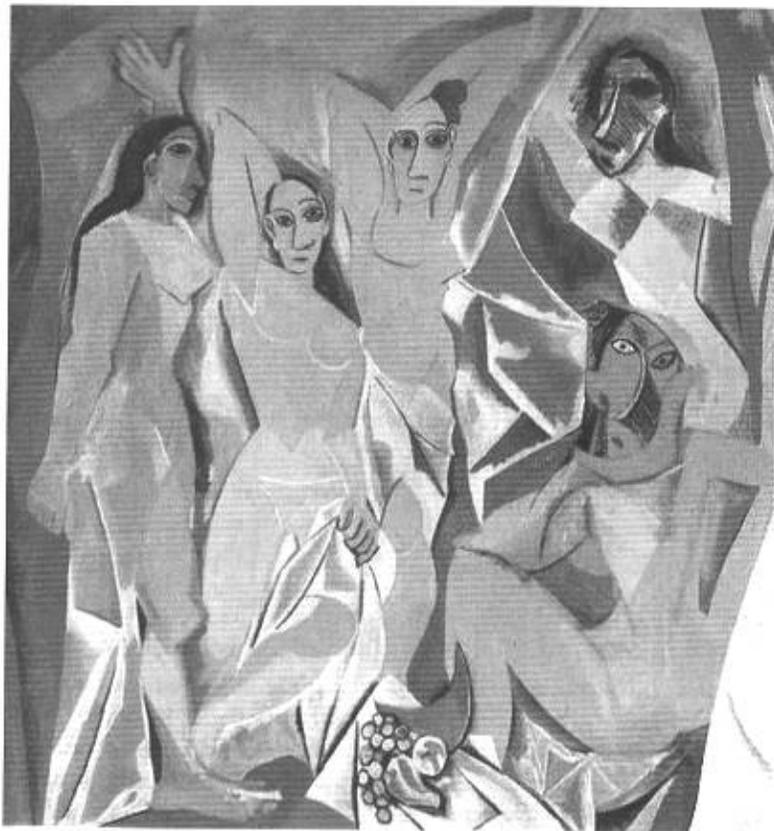
Pablo Picasso, *Studio per Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.)*, 1907



do ulteriormente il colore a due toni fondamentali, ocre e verde, ed eliminando la sensazione del vuoto e dell'aria. La figura di sinistra riprende la posizione della donna col braccio alzato dietro al collo presente nelle *Demoiselles d'Avignon* e in Cézanne stesso (iconograficamente, definita la figura della "tentatrice", già in opere preimpressioniste del pittore di Aix, in particolare nel tema *La tentazione di Sant'Antonio*), mentre la squadratura quasi lineare e le ombreggiature nei volti riprendono l'esperienza della scultura negra da poco affrontata. Non è più presente, invece, il carattere espressionista che il poeta e amico André Salmon ha avvertito nel grande dipinto del 1907.

Come il percorso *fauve* che si è seguito, per Braque, fino a questo anno definibile di rottura, *Les demoiselles d'Avignon* segnano una svolta nella pittura di Picasso, anche se non si possono considerare un quadro cubista. Il pittore catalano proviene da un'esperienza lea-

Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1907, New York, The Museum of Modern Art



Lautrec, in ritratti e scene di ambienti notturni di accentuata crudezza. I temi più noti di questi anni di esordio sono ritratti sommessi di amici o di figure povere, dimesse, silenti e quasi svuotate di consistenza corporale, o temi legati alla vita dei saltimbanchi. È in questo mondo di emarginati, alle soglie della grande città, che Picasso affronta il rapporto della pittura con la realtà, affondandone le radici nell'anarchismo delle cerchie frequentate, un carattere che emergerà poi a più riprese nella sua pittura. Intorno al 1906, al termine del

André Derain, *Bagnanti*, 1906-07, New York, The Museum of Modern Art



strutturazione luminosa più accentuata, ma anche di Matisse. Il grande quadro, al quale lavora per sei mesi, durante la prima metà del 1907, con una sterminata serie di studi preparatori, è il frutto di un'esperienza umana, che si traduce in una rivoluzione profonda del concetto di pittura³. Fernande, la sua compagna, lo ha lasciato (poi ritornerà!) ed ha inizio un periodo di sbandamento, in cui l'artista tra l'altro frequenta i bordelli: di qui il titolo, che ricorda una strada famosa per questa attività. La prima idea del dipinto presenta a sinistra uno studente in medicina che scosta una tenda per entrare, mentre al centro del gruppo di donne è un marinaio: il giovane esitante e l'uomo a suo agio sono le due anime di Picasso, che sta saggiando nuove vie anche per la pittura. Con il procedere degli studi per il quadro, assistiamo alla scoperta dell'arte primitiva, prima della scultura ibrica (le origini della propria cultura), poi dell'arte africana (le origini più lontane e profonde); parallelamente, è riscoperta la pittura di Cézanne attraverso il tema delle *Bagnanti*. È soprattutto l'arte negra, intesa come ritorno alle origini e al tempo stesso struttura ideografica e

schili, abbandona l'estensione orizzontale per assumere nel verticalismo e nel ritmo più serrato una funzione quasi totemica. Ad attrarre lo spettatore nel quadro, resta l'accento dell'ingresso della figura femminile a sinistra e, in basso, la natura morta ribaltata in avanti, una sorta di citazione del *Déjeuner sur l'herbe* di Manet, passata attraverso gli impressionisti e i *fauves*.

Non è ancora cubismo, ma è la rottura con tutto ciò che è venuto prima. Il quadro resta per molti anni nello studio del pittore, mostrato solo a pochi amici, e qualcuno ha pensato, a torto, che non sia neanche terminato. È il segno di una storia personale, che coincide con la scoperta, già fatta da Cézanne poco prima (e in questo, più che in un fatto formale, consiste il rapporto con l'artista appena scomparso): la ricerca artistica supera la tradizionale dipendenza dalle sensazioni e persino dalle passioni; anche se del travaglio dell'artista resta qui traccia profonda, giustamente avvertita dai contemporanei.

L'errore di Apollinaire, che nel 1913 vedrà Derain come iniziatore del cubismo di Picasso (riprenderemo il suo saggio all'inizio del prossimo capitolo), è uno dei tanti errori opportuni e significativi nella storia della critica d'arte. Il cubismo nasce quando l'operazione intellettuale sull'immagine prende le distanze dalla sensibilità. Che Picasso e Braque, a partire dal 1908, lo abbiano fatto in modo indubbiamente più geniale, non esclude che tutti e tre siano partiti dallo stesso problema, e ai tre dobbiamo aggiungere Matisse (il quale, tra l'altro, nel 1918 terrà una mostra insieme a Picasso). Oltre all'accostamento tra le *Bagnanti* di Derain dell'inizio del 1907, *Les demoiselles d'Avignon* di Picasso e, a ruota, le sue *Tre donne*, c'è un altro confronto che chiarisce la nascita del cubismo su fronti diversi, ed è quello tra il *Nudo blu* di Matisse, il *Nudo con drappaggio* di Picasso e *Il grande nudo* di Braque. Al di là del problema della datazione di quest'ultimo, che oscilla tra la fine del 1907 e il giugno del 1908, leggibile in una scritta sul retro della tela, o addirittura l'autunno, come qualcuno ha ipotizzato, è importante sottolineare come tre pittori abbiano affrontato quasi contemporaneamente, misurando reciprocamente le proprie forze e mantenendo al tempo stesso le proprie distanze, il tema, derivato da una bagnante di Cézanne, della figura femminile con una gamba piegata ad angolo, che imprime una torsione e un contromovimento all'intera struttura. Nel 1908 Derain viene fotografato con una riproduzione di *Cinque bagnanti* di Cézanne sulla parete e, accanto, il suo *Nudo in piedi*, scolpito in pietra nel 1907, con for-

Henri Matisse, *Nudo blu, ricordo di Biskra*, 1907, Baltimora, The Baltimore Museum of Art



Georges Braque, *Il grande nudo*, 1908, Parigi, Collezione Alex Maguy



Pablo Picasso, *Nudo con drappeggio*, 1907, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage

In sintesi, si può pensare che una scultura, poi tradotta in pittura, di Matisse abbia dato il via a questo gioco di articolazione di forme ri-

plasticamente articolata insieme allo sfondo e all'aria che la circonda, può tanto leggersi in piedi quanto immaginarsi sdraiata e vista dall'alto. Non è da escludere che la più spinta e angolosa torsione della figura, in Picasso, sia pure riferibile al fascino di pratiche yoga, diffuso certamente nell'ambito delle avanguardie russe. L'ambiguità spaziale è anche nella soluzione di Braque, il quale tuttavia non rinuncia a rivelarsi, come poi spesso anche in seguito, più "pittore" rispetto al nuovo amico, in una figura dalle forme ancora arrotondate, segnata da una pennellata ancora cézanniana associata a citazioni (gli occhi "ciechi") dell'arte tribale, in un contrasto cromatico maggiore rispetto al lenzuolo, ma anche più vistosamente deformata rispetto all'opera di Picasso: una soluzione in cui l'ambiguità spaziale potrebbe essere di derivazione più matisiana che picassiana, con una persistenza significativa se la data si inoltra nel 1908.

Nel 1909 e nel corso dell'anno successivo i solidi geometrici di Braque e di Picasso acquistano una luminosità ed una trasparenza nuove, mentre il colore si attenua fino a gamme perlacee sempre più vicine al grigio. Dopo l'impressione prodotta da Ingres sul pittore catalano, un'altra componente va qui rilevata, anch'essa di area romantica e di matrice neoclassica, quella di Corot, il quale mirava alla massima luminosità del quadro attraverso quelli che gli venivano rimproverati come toni "plumbei", quindi attraverso un procedimento apparentemente opposto a quello dell'impressionismo, cui tuttavia Corot nel corso degli anni sessanta, passando attraverso la mediazione di Manet, contribuisce ad aprire la strada. È il momento dei paesaggi di *Horta de Ebro* di Picasso (FIG. 16) e delle varie versioni del *Castello a La Roche-Guyon* di Braque. I piani si sovrappongono l'uno sull'altro assumendo, soprattutto in Braque, una struttura piramidale. Quest'ultimo sperimenta, tra il 1909 e il 1910, lo stesso procedimento di montaggio sugli strumenti musicali (*Piano e mandola*), che ama spesso dipingere; ed entrambi affrontano più rigorosamente la scompaginazione prospettica e la pluralità dei punti di vista meditate da Cézanne, fino a scomporre, nella fase del cubismo analitico (dalla fine del 1909), gli oggetti in piani incastrati gli uni negli altri e ribaltati sulla superficie bidimensionale della tela. È intorno a questo momento che Metzinger, Léger e Gris conoscono i due compagni di cordata.

Il portoghese di Braque (1911-12) (FIG. 17), contemporaneamente a dipinti di Picasso in un procedimento di nuovo parallelo, presenta importanti novità. Il processo di scomposizione è arrivato a celare il

ne concettuale; e nello stesso tempo nel monocromo cubista appaiono piccole zone ordinate a tasselli, che catturano anche una nuova luminosità nel quadro, come un ricordo della tecnica neoimpressionista svuotata della purezza del colore e riaffermata nella divisione della pennellata. In quest'opera si nota il primo dei procedimenti adottati per recuperare la realtà: l'inserimento di lettere e cifre dipinte con la precisione che consente uno stampino, allusive all'ambiente in cui si trovano artista e soggetto e che lo spettatore è sollecitato a ricostruire, dato che non si tratta quasi mai di scritte complete o decifrabili con la facilità che consente la resa mimetica di un foglio. Il fruitore dell'opera è dunque chiamato a collaborare alla sua ricostruzione, in un atteggiamento attivo e non di passiva contemplazione; si stabilisce, inoltre, uno scambio tra il leggere e il vedere, che tende non solo a far spaziare la pittura al di là del circoscritto ambito delle arti visive, ma anche ad estenderne la limitazione di arte dello "spazio" rispetto alla poesia e alla musica, arti del "tempo". Anche se l'inserimento delle lettere e, tra poco, dei brani di giornale, è immerso nella pittura e vi acquista una qualità di immagine, è chiamato in causa anche il fattore "tempo", implicito nella lettura, del resto già catturato nella necessità di ricomporre i piani dell'oggetto scomposto secondo prospettive multiple, secondo punti di vista dislocati tanto nello spazio quanto nel tempo, e coesistenti nell'unicità del piano della tela.

Gli altri due procedimenti non tardano a manifestarsi, come sempre, quasi contemporaneamente in Picasso e in Braque: il secondo consiste nel *papier collé*, uso di brani di carta, per lo più di giornale, solo parzialmente leggibili, ruotati variamente nell'opera, e nel vero e proprio *collage* di materiali extrapittorici, che denotano l'oggetto citandone la qualità materica senza descriverlo. Ricordiamo, tra i più noti, la *Natura morta con sedia impagliata* di Picasso (1912) (FIG. 18). Il terzo procedimento è quello del *trompe-l'œil*, e consiste nel fingere un inserto di materiale extrapittorico (molto spesso, di un ritaglio piatto di legno), dipingendolo invece con estrema accuratezza. Non si tratta di una forma di realismo, almeno non nel significato tradizionale del termine legato ad una intenzionalità mimetica: al contrario, il "finto legno" crea una sorta di spiazzamento, un effetto a sorpresa, un interrogativo, ed anche qui lo stimolo a indovinare se ci si trovi di fronte al materiale stesso o ad un abile inganno chiama in causa il ruolo attivo dello spettatore.

Apollinaire osserva che Picasso «talvolta non disdegnò dal fare

mente chiamato a sostenere un ruolo sempre più importante. L'oggetto è la cornice interna del quadro e ne segna i limiti di profondità come la cornice esterna ne segna i limiti esterni. Raffigurando piani per indicare i volumi, Picasso dà una così completa e decisa enumerazione dei diversi elementi che compongono l'oggetto, che questi non assumono la conformazione dell'oggetto. Ciò è in gran parte dovuto al lavoro dello spettatore».

È stato notato che nei *papiers collés* di Picasso spesso questi brani sono tratti da fogli anarchici o rendono leggibili allusioni a sommosse, avvenimenti violenti, eventi politici già interpretabili come arie di guerra; ed è stata avanzata la suggestiva ipotesi che attraverso questi suggerimenti l'artista intendesse trasmettere messaggi cifrati, comprensibili solo da chi quei fogli ben conosceva, riprendendo quindi l'impegno anarchico degli anni precedenti alle *Demoiselles*: un'interpretazione da molti corretta dalla convinzione che il carattere rivoluzionario dell'arte di Picasso sia piuttosto implicito nella tecnica stessa, di per sé rivoluzionaria nella storia dell'arte figurativa⁴.

Importante, per comprendere lo scarto dell'intenzionalità concettuale rispetto ad una intenzionalità realistica, è anche la scelta dei soggetti. I dipinti di Braque e di Picasso di questi anni propongono prevalentemente ritratti, di personaggi comuni o dei loro mecenati, cui è del tutto estranea ogni pretesa di definizione fisionomica, e nature morte con oggetti assolutamente comuni (soprattutto per Braque, come si è accennato, frequenti sono gli strumenti musicali). La presenza di elementi familiari, appartenenti alla vita quotidiana, esclude ogni interesse particolare per i dati della rappresentazione e consente una concentrazione sulla struttura dell'immagine. Anche il formato ovale della tela va interpretato nel duplice senso della ripresa di un taglio tradizionale, aulico, del dipinto prezioso, inserito in un *pas-partout* e in una cornice, e dell'interesse plastico-prospettico: le strutture, prevalentemente piramidali, trovano un maggior equilibrio nel taglio ovale; e questo richiama anche il campo visivo, all'interno del quale il processo ottico della moltiplicazione dei punti di vista si trasforma in processo di ricostruzione mentale della realtà.

Diversamente si collocano in questi anni nell'evoluzione del cubismo gli altri artisti che con esso entrano in contatto. *L'ora del tè* (FIG. 19) (il titolo italiano usato in luogo dell'intraducibile *Le Goûter*, letteralmente "L'assaggio") ben rappresenta l'atteggiamento prettamente teorico assunto da Metzinger nel 1911, e al tempo stesso la sua attitu-

dré Salmon gli ha affibbiato: la resa contemporanea del volto frontale e di profilo, l'attimo in cui è fermato il gesto di portare il cucchiaino alle labbra, i moduli armoniosi, circolari e quadrati, della costruzione, la scompaginazione spaziale che non esclude affatto l'integrità del soggetto, sono elementi tipici dei "cubisti dei *Salons*", che avranno una grande fortuna all'estero, in particolare in Russia, grazie anche all'attività organizzatrice sul piano espositivo di Alexandre Mercereau, un letterato amico prezioso della cerchia, interessato alle dottrine spiritualistiche ed esoteriche. Basti pensare che un quadro, oggi per noi nettamente simbolista e alquanto monumentale, come *L'abbondanza* (1910-11) di Le Fauconnier, in questo momento vicino alla tendenza di Metzinger, ha destato l'interesse di Malevič. Gleizes, la cui vena narrativa si manifesterà tra poco, quando esporrà alla *Section d'Or*, e Metzinger stanno scrivendo insieme il libretto dal titolo *Du Cubisme*, pubblicato alla fine del 1912, ma già sono apparsi saggi di Metzinger che, sia pure in modo un po' scolastico, ma utilissimo per comprendere alcune componenti filosofiche, intendono fornire una chiave di lettura del procedimento cubista. Nell'autunno del 1910 nota che Picasso «combina percezioni visive e percezioni tattili» e, offrendoci «una spiegazione materiale della vita reale delle forme nella mente», usa «una prospettiva libera, mobile, dalla quale l'ingegnoso matematico Maurice Princet ha dedotto un'intera geometria». Si stabilisce, dunque, una connessione con la geometria non euclidea, proposta di recente e divulgata da Princet, amico di questi artisti: è l'idea di uno spazio curvo, dove non è più vero l'assioma fondamentale che due rette parallele non si incontrano mai e dove svolge un ruolo importante l'idea della "quarta dimensione", trasfigurata poi dagli artisti come "misura dell'infinito". Einstein probabilmente non è ancora noto (è citato da Ricciotto Canudo nel 1911, ma la sua teoria sarà pubblicata più tardi) e il tramite per una diversa connessione tra lo spazio e il tempo è probabilmente Bergson, molto letto in questo ambiente e forse anche frainteso. Per Braque, sempre secondo Metzinger, «l'immagine totale si irradia nella durata; il dipinto non è una porzione morta di spazio»: *durée*, spesso malamente tradotto con "tempo", è appunto un termine bergsoniano⁵.

Un apprezzamento significativo, quando espone al *Salon des Indépendants* del 1911, viene da Apollinaire: «Metzinger è qui il solo adepto del cubismo propriamente detto e ci prova attraverso il piacere diffuso nelle sue opere che questa disciplina non è incompatibile

zio che obbligava il pittore a rimanere immobile di fronte all'oggetto, a una distanza costante da esso» e «si sono permessi di girare intorno all'oggetto, per darne, sotto il controllo dell'intelligenza, una rappresentazione concreta fatta di più aspetti successivi. Il quadro possedeva prima di oggi lo spazio, ecco che oggi si irradia anche nella durata. In pittura, ogni audacia che tenda ad aumentare il potere pittorico di un quadro è legittima. Disegnare, in un ritratto, gli occhi visti frontalmente, il naso in semiprofilo, e selezionare l'immagine della bocca in modo da rivelarne il profilo, può benissimo aumentare prodigiosamente la somiglianza [...]». Gli fa eco Gleizes, riferendo allo stesso Metzinger l'effetto di «un forte dinamismo», ottenuto «facendo ruotare l'artista intorno all'oggetto da rappresentare, in modo da descriverne il maggior numero di piani possibile»⁶. Tuttavia, la maggiore complessità di piani intersecati, che comporta una maggiore difficoltà di decifrare il soggetto, presente a questa data nelle opere di Braque e di Picasso, corrisponde alla loro ben più motivata indifferenza alla "somiglianza" e alla somma di "aspetti successivi", a vantaggio di una sintesi dei momenti percettivi nell'unità della coscienza, più vicina ad una profonda, anche se non altrettanto esplicitata, comprensione dei postulati bergsoniani.

Fra i cubisti che espongono al *Salon des Indépendants* del 1911 troviamo anche Léger, con un quadro importante, *Nudi nella foresta* (FIG. 21), ma non recentissimo, dipinto tra il 1909 e il 1910: l'artista, in precedenza incline a geometrismi vicini ai *fauves* o a un certo primitivismo, in questo momento si sta evolvendo, anche attraverso l'amicizia con Delaunay che rifiuterà di essere inquadrato nel cubismo e poco dopo, infatti, Léger dipinge una serie di opere che indurranno Apollinaire ad inserirlo nella tendenza del cubismo orfico. Questi nudi rappresentano invece una interpretazione particolare della scomposizione cubista, o forse, meglio, una ulteriore manifestazione protocubista, che passa attraverso una differente interpretazione di Cézanne. I solidi geometrici cui sono assimilati i corpi umani e la vegetazione non sono cubi, ma sezioni di cilindri e di coni, le cui pareti incurvate lasciano scorrere la luce con un effetto dinamico e consentono ampie zone di bianco, pur nella ridotta gamma cromatica: sembra ripreso letteralmente il principio di Cézanne di «trattare la natura secondo il cono, la sfera, il cilindro» e al tempo stesso il relativo simbolismo circolare. Inoltre, questi corpi assumono un carattere meccani-

civiltà meccanica. Apollinaire, per ora, è perplesso e parla, significativamente, di «ammasso di pneumatici».

Gris, da poco approdato alla pittura dopo anni di lavoro in qualità di grafico, abita vicino a Picasso e lo avverte come un personaggio influente, anche se una insistita chiarezza geometrica e un forte residuo di integrità degli oggetti dipendono piuttosto da quanto fanno i "cubisti dei Salons", tra i quali del resto si colloca lui stesso, essendo l'ultimo ad essere arruolato da Kahnweiler con un contratto in esclusiva. All'amico catalano Gris, che viene da Madrid, dedica nel 1911 un *Omaggio a Picasso*, un ritratto che il destinatario non ha molto gradito. Tanto questo dipinto, quanto precedenti nature morte, spesso esplicitamente cézanniane nell'iconografia, presentano una caratteristica struttura a fasce diagonali di luce, che fanno slittare i contorni degli oggetti come se fossero visti attraverso lenti trasparenti, mentre il colore è, nella cerchia cubista, il più vicino al grigio argenteo di Corot. Il ritratto dell'amico, confrontato ai contemporanei busti di Picasso, ne resta molto lontano: il volto presenta una evidente ricerca di caratterizzazione fisionomica e i particolari dell'abito, i bottoni ad esempio, sono disegnati e ritmati con una precisione minuziosa. È con questa esperienza che Gris entra nella *Section d'Or*, dove si affermerà con una sua fisionomia originale, poi elaborata nel confronto con la coppia Braque-Picasso nella fase del cubismo sintetico.

La *Section d'Or* e il cubismo sintetico

Nell'ottobre del 1912 i "cubisti dei Salons" espongono per proprio conto in una galleria privata, dando alla mostra una denominazione tanto affascinante quanto ambigua. La "sezione aurea" allude alla componente di una geometria utilizzata per evidenziare l'armonia della pittura, collegata ad un certo ermetismo di derivazione neopitagorica; da un lato sono presenti tendenze astrattive, dall'altro tendenze di un cubismo narrativo con un forte residuo simbolista. Comune a tutti è la contestazione del carattere intellettualistico delle esperienze recenti di Braque e di Picasso, il loro presunto carattere statico, il monocromo cui si oppone una nuova attenzione per il colore. Una probabile sollecitazione a questa svolta deriva dalle reazioni critiche, anche se in gran parte negative, alla mostra dei futuristi italiani tenuta a Parigi nel febbraio dello stesso anno: ma la motivazione più diretta è

più scissione collettiva, è trovato da Jacques Villon (pseudonimo di Gaston Duchamp), pittore non lontano da sollecitazioni futuriste, nonché fratellastro di Marcel Duchamp.

Il *lavabo* di Gris (fig. 22), l'artista acutamente definito da Maurice Raynal «il più fiero tra i puristi del gruppo»⁷, e che contrassegna le sue opere esposte con numeri anziché con titoli, ne costituisce una delle espressioni più significative. Il dipinto presenta l'interno di una sala da bagno, cui si accede da una tenda scostata e di cui si intravede sullo sfondo una persiana che filtra la luce, illuminando e dissolvendo al tempo stesso le cose, nella sua tipica tonalità argentea. Il quadro è tutto costruito su moduli quadrangolari e circolari in rapporti proporzionali, in cui qualcuno ha visto l'applicazione anche del principio della sezione aurea: ricordiamo che esso consiste nel rapporto particolarmente armonioso tra due misure (ad esempio la lunghezza di due lati di un rettangolo) tale che la maggiore sta alla minore come la somma delle due sta alla maggiore. In questa griglia geometrica, costruita con una tecnica molto più precisa rispetto a quella adottata da Picasso e Braque, gli oggetti non sono rappresentati realisticamente, ma si "leggono" attraverso etichette integre (non tronche come le scritte di cui si è detto) e attraverso particolari decorativi, molto dettagliati anche se avulsi dagli oggetti stessi. La tecnica del *collage* qui si estende, oltre ai pezzi di carta, ad un elemento, mai più ripreso da Gris, che ha stupito i contemporanei e la cui presenza non è mai stata del tutto spiegata: un frammento di specchio, situato poco a destra e al di sopra delle linee mediane della tela. Il soggetto, che non è una natura morta ma un interno borghese con i suoi arredi, è inconsueto nell'iconografia del cubismo e condurrebbe caso mai ai *Nabis*, la tenda a fiori di colore rosato evoca Matisse, la finestra dalla luce misteriosa insieme allo stesso motivo della tenda che si apre può accostarsi alle *Finestre* di Delaunay. Il frammento di specchio (è solo un caso che si collochi in una posizione simile al famoso specchio appeso alla parete in *Las meninas* di Velázquez?) funziona da brillantissimo richiamo allo spettatore e può confrontarsi forse solo con le *paillettes* vere applicate da Severini, intorno allo stesso periodo, sugli abiti di alcune ballerine.

Una tendenza in certo senso opposta a quella di Gris si può individuare in *La trebbiatura* di Gleizes (fig. 20), presente alla mostra con quattordici opere. Qui i gesti e i personaggi si rivelano da alcuni particolari (un cancello, una scala, una mano) citati come in Gris.

sezioni curvilinee che rette, non lontana da certi quadri futuristi, in particolare nelle volute delle nuvole. Ma sono soprattutto il soggetto e la grande dimensione del dipinto ad essere lontani dal "cubismo analitico", tanto che è stato coniato per questo tipo di pittura l'appellativo di «cubismo epico» (Robbins, 1974-75). È evidente l'interesse per una tematica rurale e l'esaltazione del lavoro dei contadini, lontana dallo spirito tipicamente urbano dei compagni di strada, nonché dei futuristi italiani; un interesse con cui entra in consonanza, invece, Malevič, come si vedrà. Il quadro si amplia come un grande affresco celebrativo, in una dimensione che si è già vista in Seurat e che in questo momento si trova in *La città di Parigi* di Delaunay, dove è pure presente una vena descrittiva e simbolica, ma non connessa ad una tematica rurale.

Notevoli sono le direzioni in cui si muovono due dissidenti del cubismo, o piuttosto due personaggi che ne sfiorano il linguaggio senza appartenervi, i quali l'anno successivo daranno il via alle ricerche dadaiste, subito dopo essere stati inclusi da Apollinaire nell'orfismo. La *Section d'Or* viene così a configurarsi come una cerniera tra il cubismo e tendenze che da esso si stanno differenziando. Picabia vi espone opere (tredici in tutto), come la *Danza alla sorgente* (FIG. 28), che nascono dal suo confronto con il linguaggio musicale; Duchamp, con le sei opere presentate, colpisce riproponendo il *Nudo che scende una scala* (FIG. 30), in cui affronta il tema di una rappresentazione cinematografica, attraverso il confronto con le sperimentazioni di Eadweard Muybridge, oggetto dichiarato del suo interesse, ma colpisce anche, soprattutto al nostro sguardo retrospettivo, con l'enigmatico *Il re e la Regina circondati da Nudi veloci*, parziale preludio al tema del successivo *Grande vetro*. Il suo amico Kupka sembra che non abbia fatto a tempo ad esporre alla mostra della *Section d'Or*, nonostante Apollinaire, entusiasta delle sue opere viste al *Salon d'Automne*, abbia tentato di farlo invitare. Di questi tre artisti e del Léger di questa fase sarà più opportuno parlare nel clima dell'orfismo.

Non è probabile che Braque e Picasso siano rimasti scossi dall'evento della *Section d'Or*: troppo forte è la loro posizione, grazie a Kahnweiler, sul piano del mercato, troppo contrastanti le contestazioni dei dissidenti, e, soprattutto, la loro evoluzione tra il 1912 e il 1913 segue coerentemente una linea strutturale profondamente meditata. Tuttavia, si nota intorno a questo momento un netto impulso alla semplificazione geometrica e, poco dopo, una reintroduzione del

corso del 1912 a maturare il passaggio ad una fase in cui l'oggetto non è più imprigionato dalla struttura che ne sostituisce l'apparenza esteriore, e ricomerge nitido da un'idea tutta mentale. Spesso si tratta di una sagoma sottilmente tratteggiata a carboncino, o ritagliata nella carta, attraversata da altri segni che alludono ai materiali dell'oggetto stesso o di ciò che gli sta intorno, con citazioni, sovrapposte e non contaminate le une dalle altre, di profili, carte da parati, finto legno, sabbia ed altri elementi extrapittorici frammisti al colore, simboli musicali e nomi o titoli da leggere o, più spesso, da interpretare per entrare nell'ambiente attraverso un processo non puramente visivo, ma totalmente cerebrale o emozionale. Spesso il risultato è di un impiego minimo di materiale figurativo e di una purezza estrema, che evoca l'apparizione dell'idea e precorre procedimenti ripresi molto più tardi, nelle tendenze *minimali e concettuali*. Braque evoca, in *Aria di Bach* (1913-14) (FIG. 23), la sagoma dello strumento dietro alla copertina dello spartito che vi proietta una lieve ombra; il disegno sottile e corretto in più punti procede tra il foglio e gli inserti neri incurante del loro distacco, mentre il legno, unico elemento "materiale", disgiunto dal suo oggetto copre parzialmente le altre superfici. Ne risultano quattro quadrangoli irregolari, asimmetrici ed equilibrati, pure presenze mentali sulla citazione di un oggetto perfettamente presente e assolutamente non rappresentato.

Gris, intanto, procede pure ad una sintesi; ma i suoi *collages* sono più secchi, improntati ad una geometria regolare, e segnati, soprattutto nel corso del 1913, da bande verticali che ritmano le citazioni mentali degli oggetti in una sorta di scansione musicale. Nel *papier collé* di Gris il materiale "citato" assume un peso maggiore, anche perché l'artista lo usa nei dipinti ad olio, e pertanto privato di quella duttilità semantica presente in Picasso, che usa tale tecnica sia nei dipinti che nei disegni, e in Braque, che la usa prevalentemente nei disegni. Sarà lui stesso, più tardi, a sottolineare un procedimento diverso nelle proprie composizioni, con una lucida autoriflessione che rimane valida nonostante lo scarto di anni comporti il dubbio di un'influenza del "secondo cubismo", quello più tendenzialmente classicista e raggelato degli anni passati sotto la protezione di Léonce Rosenberg, incontrato nel 1916: «vado dal generale al particolare, parto da un'astrazione per arrivare ad un fatto reale. [...] Cézanne da una bottiglia fa un cilindro; io, da un cilindro faccio una bottiglia, una certa bottiglia: Cézanne va verso l'architettura, io parto dall'architettura».

pretare le istanze proiettandole nello spazio, con un procedimento che incontra altre esperienze e prelude a sviluppi condotti da altri artisti in varie direzioni. Dopo aver dimostrato che il carattere plastico è inerente all'idea e non al materiale, e pertanto configura i vuoti tanto quanto i pieni (*Fernande*, 1909), l'artista, a partire dal 1912, prima di affrontare i *papiers collés*, dispone nell'aria strumenti musicali in carta, accompagnato o preceduto da un esempio di Braque andato perduto; quindi passa a sperimentare altri materiali. Tra il 1914 e il 1915 un *Violino* in metallo dipinto (FIG. 24) realizza in una sorta di bassorilievo la struttura piramidale, semplificata e governata dalle rette, tipica di un dipinto cubista "sintetico", con l'intrusione di forti cromatismi e motivi decorativi numerosi in questa fase; ma altre sculture, tra cui un polimaterico *Bicchiere d'assenzio* conservato al museo di Filadelfia, sviluppano la sua vena più fantasiosa e organica, che sembra preludere ad opere della fase surrealista e alle sculture e terrecotte variate all'infinito per tutta la vita. Si è da varie parti accennato, come stimolo o fenomeno parallelo in questi anni, al successo ottenuto da Boccioni alla sua personale di scultura tenuta a Parigi nell'estate del 1913 (dopo la prima mostra futurista del febbraio 1912), dove l'artista italiano espone appunto sculture polimateriche poi andate perdute, e comunque superate nel 1913 dalla nuova concezione di spazio-ambiente in *Forme uniche nella continuità dello spazio*, realizzata in bronzo. Va aggiunto che la scultura cubista, sviluppata da altri artisti (da Raymond Duchamp-Villon ad Archipenko, Lipchitz, Laurens, Zadkine) a partire dal 1914, non segue una poetica coerente al pari della pittura ed è percorsa da sollecitazioni futuriste, dadaiste, puriste, che la proiettano in molteplici direzioni, tra cui solo alcune sembrano suggerite dall'esuberanza di Picasso.

Al pari degli altri movimenti della prima avanguardia, comunque, il cubismo alle soglie della guerra pone termine al suo discorso più specifico, per riaffacciarsi nelle direzioni del ritorno all'ordine, dell'astrattismo geometrico, del surrealismo e in altre ancora. E per riemergere in esperienze che vanno oltre la pittura, tra cui quella della scenografia (un discorso a parte meriterebbe l'avventura picassiana di *Parade* nel 1917) e dell'architettura.

L'orfismo

"Pittura pura" e arte non oggettiva

L'autonomia del "cubismo orfico" rispetto al cubismo è il risultato di studi e impostazioni critiche relativamente recenti. L'approfondimento del ruolo di Apollinaire nelle prime avanguardie storiche, il riconoscimento di un'ala dissidente all'interno dell'universo cubista, la distanza di Delaunay dai cubisti, rilevata parallelamente all'esigenza di precisare una intenzionalità non "astratta" tanto in Braque e Picasso quanto nei "cubisti dei *Salons*", la posizione di primo piano assunta dallo *Herbstsalon* organizzato da Walden a Berlino, dove Delaunay assume un ruolo di protagonista: sono questi i dati principali che inducono a considerare tale tendenza, mai configurata in un vero e proprio movimento, indipendente dalle altre avanguardie, anche se ad esse strettamente correlata. Nella tendenza dell'orfismo qui si è scelto di includere anche Kupka, non solo per i rapporti effettivamente intrattenuti con i suoi più dichiarati protagonisti, ma soprattutto per elementi caratterizzanti la sua produzione tra il 1910 e il 1913, che non rientrano in altri movimenti d'avanguardia e sono, piuttosto, ad essa assimilabili.

Nel marzo del 1913 Apollinaire pubblica *Meditazioni estetiche. I pittori cubisti*, in cui raccoglie articoli scritti a partire dall'ottobre 1912, il mese della *Section d'Or* e del *Salon d'Automne* che presenta nuove tendenze. Nel suo libro, il poeta in veste di critico d'arte pone i «pittori cubisti» nel sottotitolo: non rientrano più nella sua tendenza più amata. Già nel mese di ottobre ha parlato di «nuove tendenze» all'interno del cubismo, mentre il termine "orfismo" compare per la prima volta, sembra, in una conferenza, perduta, tenuta l'11 ottobre

simo di Picasso, dall'altra l'orfismo di Delaunay» e, poco dopo, ne delinea i caratteri, riferendosi al primo come al «cubismo autentico». Prima di collegare, come si è già detto, il cubismo a Derain, aggiunge: «l'orfismo scaturì da Matisse e dal movimento dei *fauves*, cioè dalla loro tendenza antiaccademica e luminista». Più tardi dichiarerà: «Se il cubismo è morto, viva il cubismo. Ha inizio il regno d'Orfeo»; e, in occasione del Salone d'autunno di Berlino che, nonostante le assenze (Matisse, Picasso, Derain, Braque, Dufy e molti altri) è un'esposizione «storica»: «se l'orfismo si è rivelato per la prima volta agli *Indépendants*, è qui il primo *Salon* dell'orfismo»¹.

In *Meditazioni estetiche* Apollinaire individua quattro tendenze, definite «cubismo scientifico», «cubismo fisico», «cubismo orfico», «cubismo istintivo», di cui la seconda non è un'arte pura, e la quarta è una tendenza europea che si avvicina all'orfismo. Nella prima tendenza cita, oltre a Picasso, Braque, Metzinger, Gleizes, Marie Laurencin (verso la quale si mostra un po' troppo indulgente, probabilmente per i rapporti d'amicizia che li legano) e Gris. La differenza tra «cubismo scientifico» e «cubismo orfico», nei pochi mesi in cui i due movimenti gli appaiono nuovi e vivi, consiste nel fatto che il primo sarebbe «l'arte di dipingere nuove strutture con elementi formali tratti non dalla realtà della visione, ma dalla realtà della concezione», il secondo «l'arte di dipingere nuove strutture con elementi attinti non alla sfera visiva, ma interamente creati dall'artista stesso, e da lui dotati di una possente realtà». E aggiunge: «Le opere degli artisti orfici devono offrire simultaneamente un piacere estetico puro, una costruzione che colpisce i sensi, e un significato sublime, ossia il soggetto. È arte pura». Della nuova tendenza Picasso appare, con la luce dei suoi dipinti, un precursore, Delaunay colui che la sta scoprendo, affiancato da Léger, Picabia e Duchamp. Siamo nell'ottobre del 1912, mese in cui risulta scritto il capitolo VII del libro².

Nelle parole di Apollinaire va sottolineata la novità, rispetto ai movimenti francesi precedenti, di una pittura svincolata dalla realtà, tanto visiva quanto razionalmente concepita, e quindi di una pittura non oggettiva, e inoltre l'accento posto sull'ebbrezza del colore e della luce, anche se il richiamo al «soggetto» sublime implica la presenza simbolica di un contenuto appartenente ad una realtà superiore. Già Kandinskij ha parlato di un'arte senza oggetto in *Lo Spirituale nell'arte*, pubblicato alla fine del 1911, e subito dopo nei saggi pubblicati

sto inutili, dato che esiste una indubbia convergenza tra i due, pur partiti da esperienze differenti.

Apollinaire riprende la poetica espressa, anche sul piano teorico, da Delaunay nel corso del 1912, pur con qualche divergenza. Verso la fine dell'anno pubblica, citandole tra virgolette, alcune note di Delaunay in cui è presente l'idea della luce come unica realtà, il concetto di «contrasto simultaneo», sviluppato dalle premesse di Seurat, ed è sottolineata l'importanza del soggetto: «Il *contrasto simultaneo* assicura il dinamismo dei colori e la loro *costruzione*, ossia la loro profondità, i loro limiti nel quadro, ed è il mezzo più forte di *espressione della realtà*. [...] *L'armonia in pittura è il soggetto*, ossia la proporzione armonica [...]. Il *soggetto* è «eterno» nell'opera d'arte e deve apparire all'*iniziato* in tutto il suo *ordine* e in tutta la sua *scienza*. Questo soggetto è tutto plastico nella pittura e proviene dalla *visione* e deve essere l'*espressione pura della natura umana*, l'*eterno soggetto è trovato nella natura stessa*»³. Queste note di Delaunay risultano forse meno poetiche, ma più chiare rispetto al breve saggio *La Luce*, pubblicato nel 1912, nel quale va precisato che l'artista non intende affatto assimilare mezzi pittorici e musicali (come i titoli di molti dipinti farebbero supporre), cosa che fa, invece, Apollinaire, forse affascinato dalle componenti letterarie di quel termine «orfismo» da lui inventato. Nell'ottobre del 1912, citando, fra le nuove tendenze entro il cubismo, Picabia, Duchamp e Delaunay, scrive: «ci si incammina così verso un'arte interamente nuova che starà alla pittura, così come la si era considerata fino ad ora, come la musica sta alla poesia. Sarà pittura pura»⁴.

L'orfismo non è, come si vede, un movimento, ma un termine felice applicato soprattutto alla pittura di Delaunay, poi divenuto quasi insostituibile per indicare un clima esteso a componenti di diversi movimenti d'avanguardia. Inizialmente, Apollinaire vi include anche tendenze del *Blaue Reiter* e del futurismo italiano, dopo non più prese in considerazione all'interno di esso. Nel movimento italiano l'esplosione del colore, il dinamismo, certo irrazionalismo e un'alternativa al cosiddetto «cubismo autentico» spiegano l'affinità, poi guastata dalla polemica tra Delaunay e Boccioni sulla priorità dell'uso del termine «simultaneità»; lo stesso si può dire per il movimento tedesco, che non offre un'alternativa al cubismo, ma in compenso sottolinea la centralità del rapporto tra musica e pittura in modo più esplicito rispetto al futurismo e, soprattutto, crea un collegamento diretto con la

La scelta del termine "orfismo" si collega agli elementi caratteristici della tendenza. Il mito di Orfeo è estremamente diffuso nelle poetiche simboliste che qui senza dubbio riaffiorano; il "poeta" Apollinaire ha pubblicato nel 1911 una raccolta di poesie dal titolo *Cortège d'Orphée*, e l'allusione del "critico" Apollinaire è duplice: Orfeo è colui che trascina il creato con il fascino della musica e del canto, con il loro potere che supera la morte e si estende nell'eternità ed è anche colui che guarisce mediante la luce, esaltata da Delaunay e, da Apollinaire, nella conclusione di *La pittura moderna*: «Amo l'arte dei giovani pittori perché amo prima di tutto la luce. E poiché tutti gli uomini amano prima di tutto la luce, essi hanno inventato il fuoco». L'orfismo sottolinea, in definitiva, la musica del dipinto, l'ebbrezza trascinate di un'arte che supera i limiti della materia, ricollegandosi alle antiche pratiche dei misteri orfici; e qui si può ricordare anche il parallelo italiano, indagato da Calvesi, dei *Canti orfici* di Dino Campana del 1914.

Fin qui, i presupposti "poetici" dell'orfismo: da questi non si può prescindere nello studio della produzione pittorica, come nell'avvicinare gli artisti del *Blaue Reiter* non si può prescindere dai loro presupposti teorici.

I pittori dell'orfismo

Il Delaunay orfico, cui pensa Apollinaire nell'ottobre 1912, è il pittore della serie delle *Finestre* (FIG. 26), presentata al pubblico già durante l'estate. Il titolo è chiarito dall'artista in *La Luce* attraverso una citazione leonardesca di ascendenza neoplatonica (altra componente precisamente simbolista): «Gli occhi sono le finestre della nostra anima e vedono la Luce». Si tratta di composizioni rettangolari disposte verticalmente, in pochi casi ampliate orizzontalmente in una sorta di triplice ripetizione (nella versione di Essen e in quella ellittica della Peggy Guggenheim di Venezia), talvolta accompagnate da titoli allusivi a tre momenti di una sonata. Ad un reticolo regolare di quadrilateri, ma non segnati con una precisa geometria, si intrecciano, formando anche delle sagome triangolari, ritmi curvilinei, che partono e rimbalzano dalla sagoma delle tende trattenute ai lati e da quella di una piccola Torre Eiffel in alto, unica allusione oggettiva oltre alle due piccole finestre quasi sempre presenti in basso: il tutto in una stesura

rie di dipinti sviluppate nei due anni precedenti. La realtà tratta dalla finestra è assolutamente pittorica, intessuta di pura luce, luce come creazione immateriale, mentre la sagoma ascensionale della Torre Eiffel, ridotta ad un'essenziale generatrice dinamica, rinvia allo spirito con cui si sta affrontando il tema della tecnica che supera il peso corporeo, una tecnica, appunto, che l'arte può trascendere in fattore spirituale. Nella pressoché contemporanea composizione poetica di Apollinaire, dal medesimo titolo, si legge: «[...] tu sollevi la tenda / ed ora ecco che si apre la finestra / quando le mani come tele di ragno tessono la luce [...]».

Al tema delle *Finestre* Delaunay arriva attraverso lo sviluppo contemporaneo della serie delle *Città* (FIG. 25) e di quella delle *Tour Eiffel*, entrambe corredate dal motivo di una tenda, o comunque una quinta scenografica, che si sta aprendo: nella prima ha adottato una sorta di scomposizione cubista, ma costituita da sagome piatte, non intersecate come nel cubismo analitico, ponendo nella metà superiore del quadro un sottile reticolo regolare di piccoli quadrati dai colori puri o bianchissimi; nella seconda, il simbolo della Parigi moderna si innalza fino alle nuvole scuotendo le quinte di case, secondo l'angolo visuale posto nel centro urbano scelto dal pittore, con un dinamismo che rappresenta il massimo punto di contatto con alcuni dipinti di Boccioni, di cui si dirà più avanti. Il reticolo delle *Città* annuncia che Delaunay, dopo una fase fortemente influenzata da Signac (1906-07) e dopo una meditazione su Cézanne, sta per affrontare di nuovo il contrasto simultaneo dei colori di Seurat, dilatandone le porzioni di colore puro in grandi tasselli trasparenti. È una sorta di intreccio tra procedimenti cézanniani e seurattiani, un connubio che ricorda fortemente il percorso dei *fauves*, i quali tuttavia si erano spostati in modo più lineare da Seurat verso Cézanne. Tale intreccio segue immediatamente il grande successo riscosso da una composizione quasi monumentale (una sorta di affresco contemporaneo alla maniera di Gleizes), *La città di Parigi*, esposta al *Salon des Indépendants* del 1912, dominata dalla sagoma delle tre Grazie a lungo studiata da una cartolina con un affresco pompeiano. Questa è, appunto, la grandezza del "soggetto": Parigi, la *ville lumière*, la grandezza e la grazia della tradizione francese, smaterializzate e idealizzate nella pittura della luce.

Il suo amico Léger, tra il 1911 e il 1912, ha trovato un'altra via per smaterializzare la città, concentrandosi sul tema della folla in un'atmosfera festiva. Nel 1911 sono andati insieme a vedere le opere

quello di *La vie unanime* di Jules Romain (1908), dal quale in tutta probabilità deriva: l'atmosfera in una concentrazione urbana non equivale alla somma dei singoli sentimenti, ma è qualcosa di più, che li trascende, è una sorta di anima che vibra di per sé in un sol suono. *Le nozze* (FIG. 27), come altri dipinti nati tra il 1911 e il 1912, nasce da un evento cui l'artista ha partecipato, ma che non è riconoscibile da elementi descrittivi. I cilindri che avevano caratterizzato i *Nudi nella foresta*, esposti insieme ai cubisti, si sono concentrati in dimensioni più piccole e articolati in torsioni ancora più dinamiche, da cui sembra uscire ora una mano ora un volto, quasi smembrati dal contesto che viene citato e non rappresentato; la luce che scorreva prima sulle superfici curve si è fissata su ampie superfici di colore puro o di bianco assoluto, sagomate come quadrilateri o porzioni di cerchio dai bordi sfumati, assolutamente prevalenti, per quantità di tela dipinta e per la brillantezza del colore, sulle citazioni oggettuali dominate da un tono grigio. L'effetto è di una straordinaria mobilità, luminosità, leggerezza; siamo in presenza di una concezione potenzialmente non oggettiva. Tra il 1912 e il 1913 Léger procede in tale direzione, prima con *La donna in blu*, dove i segmenti cilindrici e conici sono ulteriormente semplificati; quindi con dipinti in cui i solidi semplici si ampliano e inglobano i colori puri e gli slittamenti della luce, fino ad arrivare ai *Contrasti di forme*, privi ormai di un titolo allusivo ad un tema, e costruiti su quegli stessi colori primari cui perviene Mondrian, sostituendo le superfici incurvate con i piani quadrangolari, tra il 1917 e il 1919. È nel 1913 che Léger indica anche quanto importante sia il dinamismo futurista nel suo percorso⁵.

Picabia sviluppa intanto il tema della danza (*Danza alla sorgente I* - FIG. 28 - e *Danza alla sorgente II*, 1912), adottando segmenti di colore improntato al rosa e al bruno entro elementi nastriformi, non lontani dalla luminosità e dal dinamismo di Léger, che tendono ad una semplificazione astratta e musicale della forma umana. Da questi temi l'artista passerà, nell'esperienza dadaista, al ritmo meccanico delle *macchine inutili*, sintetizzando una vena lirica ed una più esplicitamente ludica. Nella fase orfica anche Picabia, come Duchamp (che preferiamo trattare dopo gli studi di Kupka sul movimento), è interessato alla resa del movimento, ma attraverso un'accentuazione del ritmo in senso musicale e una sorta di incanto magico, riscontrabile anche in un tema come *Processione a Siviglia*, vicino peraltro allo stesso trattamento quasi astratto della figura umana. Come riferirà più

derio e la propria immaginazione» (Buffet-Picabia, 1957, pp. 24-5). Sacralità, purezza, misti ad una punta di ironia, sono gli ingredienti del tema della danza, contemporaneamente portato avanti dal futurista Severini; ritmo, ma non equilibrato secondo l'architettura cubista, quasi sincopato e privo di ordine, come apparirà anche, l'anno successivo, in un altro dipinto di Picabia ispirato alla danza, anzi ad una danzatrice, *Udnie*, dove appaiono le lettere come spunto per un altro gioco, fondato sull'anagramma e le libere associazioni. E ancora ludica e al tempo stesso pura espressione della componente musicale e luminosa del momento appena trascorso è la serie, probabilmente del 1915, *La musica è come la pittura*, nata entro il periodo dadaista.

Kupka, un enigma al di là degli "ismi"

Prima di completare il quadro dei pittori dell'orfismo, è opportuno soffermarci sulla posizione di Kupka nell'ambiente parigino. *Amorpha*, *Fuga a due colori* e *Amorpha. Cromatismo caldo* sono esposte dall'artista al *Salon d'Automne* del 1912. Apollinaire ne è entusiasta e, come si è accennato, propone di inserire l'artista nella mostra della *Section d'Or*. Qualche studioso ha ipotizzato che lo stesso termine "orfismo" sia stato influenzato da questi titoli; ma la radice del neologismo in Kupka è diversa e allude, come si deduce dai suoi scritti, alla morbidezza della struttura, contrapposta alla rigidità del cubismo⁶. È tuttavia rilevante che questi due dipinti sono totalmente privi di riferimento oggettivo, in modo anche più radicale rispetto a quelli contemporanei di Delaunay, e, soprattutto il primo, nascono da un tema musicale.

Negli anni precedenti, Kupka ha sviluppato una pittura su due binari paralleli, uno incentrato su una tematica rettilinea e svolto su bande verticali, il secondo su elementi circolari. Anche nella prima direzione Kupka è arrivato a risultati astratti già nel 1910-11, con *Notturmo*. È qui che la sua ricerca non solo è vicina, ma prelude a quella di Duchamp, di cui è amico; *Donna che coglie fiori* (FIG. 29), circa contemporanea al *Notturmo*, è confrontabile, al pari del *Nudo che scende una scala* (FIG. 30) del francese, a diagrammi di figure in movimento pubblicati da Etienne-Jules Marey nel 1894 (*Le mouvement*), diagrammi in cui la ricerca di tipo tecnico-scientifico si era caricata di un interesse di tipo estetico. Diverso, in Kupka, è l'accen-