

ARTE

Oltre l'ovvio

Lidia Pizzo

Riflessioni sull'arte e dintorni

5

NUOVE DIREZIONI

Rivista dal
2010



CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

ARTE

Raccolta degli articoli pubblicati sulla rivista

NUOVE DIREZIONI
CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

Rivista bimestrale fuori commercio,
priva di pubblicità a pagamento,
confezionata utilizzando carta
R4 NEXT GLOSS PEFC che proviene
da una foresta gestita con i più severi
requisiti ambientali, sociali ed economici,



Rivista registrata al Tribunale di Firenze
il 1 dicembre 2010 con numero 5809
Iscrizione al ROC numero 22560

Editore
Associazione Nazionale
NUOVE DIREZIONI - Cittadino e Viaggiatore

Direttore responsabile
Riccardo Romeo Jasinski

Coordinatore editoriale
Pier Luigi Ciolli

Contatti
info@nuovedirezioni.it
328 8169174 - 055 2469343
50125 FIRENZE via di San Niccolò 18

Stampa
Genesi Gruppo Editoriale S.r.l.
Città di Castello (PG) www.artegenesi.it

Gli articoli possono essere riprodotti citando
la testata e il numero della rivista. I libri non
possono essere utilizzati per ristampe.
La messa in vendita delle riviste e/o dei libri
attiva la violazione della normativa sul diritto
d'autore oltreché un danno all'immagine della
Associazione che si riserva ogni più opportuna
azione a tutela dei propri diritti e interessi.

SOMMARIO

Edvard Munch	5
<i>Il colore non deve significare, ma esprimere</i>	
Espressionismo tedesco	14
<i>I gruppi di Dresda e Berlino</i>	
Espressionismo tedesco	20
<i>Kandinskij e il Blaue Reiter</i>	
Ancora sull'Espressionismo	28
<i>Marc, Macke, Klee</i>	
L'arte naïve	35
<i>Un'espressione artistica insolita</i>	
La situazione artistica italiana	41
<i>Tra macchiaioli e divisionisti alla fine dell'Ottocento</i>	
Il Cubismo	48
<i>Movimento di rottura</i>	
I Cubisti	55
<i>Altri punti di vista</i>	
Pablo Picasso	59
<i>Artista proteiforme</i>	
Soutine e Chagall	66
<i>È corretto parlare di Scuola di Parigi?</i>	
Modigliani e Brancusi	72
<i>Anche per loro è corretto parlare di Scuola di Parigi?</i>	
Il Futurismo	77
<i>In assoluto la prima avanguardia</i>	
Ancora sul Futurismo	83
<i>Giacomo Balla e Gino Severini</i>	
Umberto Boccioni e Carlo Carrà	89
<i>Colonne del Futurismo</i>	
Artisti e movimenti minori	96
<i>Tra fine Ottocento e primo Novecento</i>	
La Metafisica di de Chirico	102
<i>«Che cosa dovrei amare se non l'enigma delle cose?»</i>	
La scuola metafisica	106
<i>Carrà, Savinio, Morandi e gli altri</i>	
APPENDICE	
Arte Postale, questa sconosciuta!	110
<i>Un sistema di comunicazione</i>	

*Riflessioni sull'arte e dintorni
tratte dalla rivista Nuove Direzioni*

Edvard Munch

Il colore non deve significare, ma esprimere

di Lidia Pizzo

Buoni e pazienti lettori, più vado avanti nel percorso artistico tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento e più mi si accavallano nomi, date, avvenimenti.

Edvard Munch, *Autoritratto con sigaretta*, Nasjonalgalleriet, Oslo



Allora riassumo ancora una volta. Molto spesso vedete indicato questo periodo come Modernismo. Esso si manifesta nel desiderio a) di abbandonare l'arte classica per uniformarsi alle

esigenze della modernità, b) di diminuire la distanza tra le arti maggiori e le minori (ricordate il Liberty e Klimt?), e c) nel bisogno di trovare un linguaggio europeo nonché d) nel cercare di riscattare le masse anche attraverso l'arte (ricordate Matisse?).

Dal punto di vista sociale la borghesia si è enormemente arricchita e non desidera un'arte che ponga problemi.

Quindi si verifica uno iato tra tale classe e quella degli intellettuali.

A questo punto si fanno strada i *mercanti d'arte*.

È ovvio che solo adesso potrà nascere l'artista-personaggio alla Picasso, ad esempio, capace di farsi notare e attrarre a sé i compratori. Ma, come dicevamo in altro tempo, non è solo Parigi a essere il centro dell'arte; in tutta Europa è un fervere di idee, di artisti e di correnti.

In Italia abbiamo Previati, Segantini e altri di cui abbiamo a suo tempo parlato, in Germania Böcklin, in Svizzera Hodler, in Belgio Ensor e così di seguito fino ad arrivare alla Norvegia con Munch (1863-1944), che si può considerare il vero e proprio padre

dell'Espressionismo, che è l'oggetto dell'argomento di oggi, senza dimenticare il contributo di Van Gogh.

Egli nasce a Løten, una cittadina distante da Christiania (l'odierna Oslo) una cinquantina di chilometri.

Il padre è medico militare e proviene da una famiglia illustre, che aveva, però, la tara della follia, tanto è vero che una sorella dell'artista ne fu affetta, mentre la madre, che sarebbe morta cinque anni dopo la nascita di Edvard, aveva come tara la tubercolosi, di cui morì anche una sorella, mentre un fratello decedette a causa di una polmonite e l'artista stesso ebbe sempre una salute cagionevole.

I lutti della famiglia, pertanto, avranno un'incidenza profonda sulla sua produzione artistica e gli daranno un sentimento tragico della vita, che, tra l'altro, era propria anche della letteratura scandinava del tempo, vedi Ibsen o Strindberg, dei quali il Nostro fu molto amico.

In base alla data di nascita, Munch è di quindici anni più giovane di Gauguin e di dieci anni più giovane di Van Gogh ma a quest'ultimo è più vicino per sensibilità. Nel 1885, infatti, si reca a Parigi, vede le opere degli Impressionisti e dei Neoimpressionisti, di Seurat e compagni, per intenderci, nonché le opere di Gauguin, Toulouse-Lautrec e Van Gogh oltre ai capolavori del Louvre.

E comunque Edvard viaggerà sempre molto e non lascerà mai nulla d'inesplorato, guarderà sia i maestri del passato sia i suoi contemporanei e sarà sempre molto attento alla tradizione pittorica del suo paese.

Caratterialmente è un individuo inquieto, ha un'ansia irrefrenabile del nuovo, eppure non è un ribelle.

Secondo l'artista, sia l'Impressionismo sia il Simbolismo vanno ribaltati.

Nel primo la realtà, dall'esteriorità e dall'apparenza, deve essere trasposta nell'interiorità dell'artista, nel secondo il simbolo non deve esistere al di fuori ma dentro la realtà stessa, la parola deve farsi urlo mentre il colore, per esprimere il contenuto, deve bruciarsi con la sua stessa violenza.

Detto nella pratica dell'arte, l'opera deve rendere visibile l'interiorità dell'artista nel momento

in cui trasferisce le proprie emozioni su ciò che lo circonda e che successivamente raffigura.

Come con Van Gogh, così con Munch crolla definitivamente l'idea di armonia tra cosmo e individuo e l'arte di quest'ultimo rispecchia appieno la crisi dell'uomo moderno, che aveva visto nel filosofo Kierkegaard un teorico, il quale sosteneva, tra l'altro, che la vera arte era il frutto delle esperienze di un soggetto.

Infatti, il nostro artista mantenne sempre stretti legami con la letteratura e la poesia, come si diceva, rispetto ai colleghi suoi contemporanei. Ma, ora, esimi lettori, rendiamoci conto dell'iter artistico di Munch attraverso i suoi dipinti. Un primo, che desidero farvi ammirare, è un "autoritratto"; il quale, al primo impatto, potrebbe sembrare impressionista ma che, se lo osservate attentamente, vi renderete conto che vi mancano quei caratteri di vibrazione coloristica propria di questo movimento, anche se il volto ne presenta i caratteri per il modo in cui è illuminato.

Ora osservate il corpo.

Esso quasi si eclissa in penombra dando alla figura l'aspetto di un fantasma, di cui nitidi si vedono il volto e la mano.

Vi chiedo: cosa li fa risaltare? Lo so, siete ormai esperti, il bianco del polsino e della camicia.

A questo punto l'artista usa un escamotage: illumina fortemente il volto nel momento in cui, sospendendo di fumare, lo volge verso lo spettatore come a volerlo interrogare e farlo partecipe dei propri pensieri, per indurlo a guardare in fondo al suo animo.

E ora un altro lavoro che sta a dimostrare come, man mano che l'artista progredisce nella sua ricerca artistica, più intenso si fa il carattere introspettivo.

Infatti, osserviamo quest'altra opera: *La bambina malata*, il cui argomento è di carattere autobiografico.

Qui, il dramma non esplode, è trattenuto, e per questo ci risulta emotivamente più forte, per cui assurge a simbolo della disperazione universale ed esistenziale.

Non a caso l'artista era stato molto vicino al Simbolismo norvegese.

Ora esaminate bene la materia pittorica. Essa riverbera lo stesso tormento dell'animo dell'ar-



Edvard Munch, *La bambina malata*, Konstmuseum, Göteborg

tista, che rielaborò molte volte il dipinto, perché il bicchiere, ad esempio, gli sembrava troppo evidente, mentre la pelle della fanciulla non aveva la trasparenza voluta, così il colore viene raschiato, diluito, tormentato e riflette appieno quanto aveva sostenuto il filosofo Kierkegaard, che sulla tela dovevano essere trasferite le emozioni dell'artista, come si è detto sopra. Ora guardate le due figure.

Ognuna è chiusa nel proprio dolore all'avvicinarsi della fine, forse perché questo è il destino di chi resta e di chi se ne va: la solitudine ultima.

Ma Munch non si ferma nella sua ricerca stilistica, insegue sempre esiti formali diversi.

È il caso di un dipinto molto famoso come *Il giorno dopo*. Guardiamolo bene.

La composizione si snoda per linee parallele.



Edvard Munch, *Il giorno dopo*, Nasjonalgalleriet, Oslo

Su un letto disfatto in una camera disadorna dorme una donna sola.

Vediamo di riuscire a individuare l'ora.

Sulla parete di fondo c'è una macchia chiara, evidentemente è l'alba e la luce indugia sul materasso, sul busto, sul volto e sul braccio.

La scena è cruda, su un tavolino in primo piano stanno bottiglie e bicchieri.

Osservate bene la figura della donna, certamente non sogna né risente di un piacevole abbandono dopo l'amore.

E allora? C'è solo l'abbandono che dà l'alcool.

E se l'avvicinassimo a "L'assenzio" di Degas? Noteremmo che l'atmosfera prodotta dall'abbruttimento del liquore è la stessa, pur nella diversità dello stile.

Infatti, Degas dipinse quell'opera circa venti anni prima e il cui titolo non lasciava adito a dubbi, in questa invece il titolo potrebbe riferirsi sia all'ubriacatura sia all'infelicità della resa all'amore.

Anche in questo campo Munch ha un'esperienza che stava per finire in tragedia.



Edgard Degas, *L'assenzio*, Musée d'Orsay, Parigi

Nel 1898 incontra una ragazza, Tulla Larsen, con cui inizia una relazione.

Con lei viaggia nel Sud dell'Europa facendo tappa anche in Italia.

Ma il legame con questa donna gli sembra soffocante, al punto che ben presto si ammala ed è costretto a un lungo periodo di riposo in un sanatorio norvegese.

Tra l'altro la sua salute è fortemente minata dall'alcool.

La relazione, tuttavia, riprende e la donna vorrebbe diventare sua moglie. Edvard è contrario, perché pensa che il matrimonio lo distrarrebbe dalla sua arte, tanto è vero che definisce la Larsen l'*angelo nero* della sua vita.

L'epilogo della relazione fu sul punto di sfociare in tragedia.

Infatti, durante un furioso litigio, l'artista si ferisce la mano sinistra, perdendo parzialmente un dito.

Vi spiegate adesso, miei cari lettori, perché nella produzione artistica di Munch la donna è vista più che altro come un demone capace di rovinare la vita di un uomo.

A questo punto non possiamo tralasciare di analizzare il celeberrimo *Grido*.

Esso nacque in seguito a un episodio apparentemente insignificante.

Un giorno l'artista era a passeggio con degli amici.

A un tratto il sole, tramontando, tinse di rosso purpureo il cielo.

I compagni di Edvard continuarono a camminare, mentre lui rimase indietro in preda ai brividi.

Tutto quel rosso come sangue avvolgeva il fiordo neroblu insieme alla città sullo sfondo.

A quel punto l'artista sentì un urlo lancinante, come se la natura ne fosse stata attraversata. Questa è una delle opere più significative della modernità, poiché segna la perdita del rapporto armonico tra l'uomo e il cosmo.

Gli amici proseguirono la passeggiata mentre il soggetto rimase solo davanti al cosmo.

La natura, ora, non esiste più laddove il colore è usato esclusivamente in funzione psicologica, perché diventa lo specchio del nostro sentire.

Osservate, miei lettori, le linee.

Tutto ondeggia, mentre il ponte, che vedremo in altri dipinti successivi, sembra scivolare verso lo spettatore.

In primo piano c'è un personaggio, una larva ondeggiante anch'esso, quasi a fondersi con tutto il resto.

Non ne riconosciamo il sesso mentre sbarra gli occhi, tappa le orecchie, spalanca la bocca, per diventare il simbolo del dolore universale.

Un particolare ancora fa sì che la distanza tra mondo reale e mondo del dipinto quasi si annulli: l'artista taglia l'inquadratura in modo netto alla base, tanto è vero che del personaggio in primo piano noi non abbiamo la parte inferiore.

Siamo già all'inizio del nuovo secolo e Munch accentua la cromia dei suoi dipinti come vediamo in *Le signore sul ponte*.

Proprio in questo periodo, l'artista comincia a interessarsi alla fotografia, ma mentre gli altri pittori se ne servono come modello, e gli espressionisti non furono estranei a quest'uso, Munch se ne serve per le sue ricerche, per sperimentare ulteriori possibilità della visione.

Osserviamo allora quest'opera.

Essa è simile a un'altra, *Ragazze sul ponte*, in cui uguale è il fondo rispetto al primo, ma "l'inquadratura" qui è spostata verso destra e ci dà la possibilità di vedere il ponte quasi per intero.

Le ragazze guardano l'acqua sotto di loro in un'atmosfera raccolta e silenziosa, mentre più animata è la scena nel primo dipinto.

Sullo sfondo il medesimo paesaggio in entrambi, che si sviluppa secondo una linea orizzontale, cui fa da contraltare la diagonale della strada.

Entrambe le opere danno la sensazione di voler prolungare tale diagonale verso noi spettatori, per introdurci dentro la scena.

Inoltre, nel primo dipinto, quello più animato, ci viene incontro una figura femminile, che guarda lo spettatore come se volesse porgli delle domande. Ma quali?

La risposta sembra essere in quella figura solitaria ed esclusa in bianco, che guarda l'acqua, mentre le altre comunicano fra loro, laddove la donna in azzurro quasi obbliga il riguardante a dare delle risposte, a prendere una posizione.



Edgard Munch, *Il grido*, Munch-Museet, Oslo



Edvard Munch, *Ragazze sul ponte*, Museo Puskin, Mosca

Studiamo adesso le pennellate; nelle *Ragazze sul ponte* esse tendono a fondere le forme una nell'altra, mentre ne *Le signore sul ponte* quelle dello sfondo hanno in parte la medesima tecnica, la quale diventa però impressionista nelle figure delle donne e in un tratto di ponte.

Questo potrebbe nuocere relativamente all'unità stilistica di un lavoro, ma non per Munch, che considera le varie correnti artistiche strumentali, perché, per lui, ciò che deve prevalere in un quadro è il significato simbolico e in questo senso lo stile utilizzato acquista un suo contenuto. Infatti, l'artista dipinge per "speri-

mentare, sviluppare e migliorare" affinché nel quadro prevalga innanzi tutto l'aspetto umano oltre al simbolico.

E ancora un'osservazione vorrei aggiungere a proposito del nostro artista: il significato che il ponte e lo specchio hanno per lui.

Il primo è metafora, come intuite voi stessi, della vita, mentre il secondo assume il significato d'indagine dentro noi stessi.

Non dimentichiamo che era nata una nuova branca del sapere, la psicologia di Freud.

Osserviamo, per esempio, in entrambi gli ultimi due dipinti, rappresentati in figura, come



Edvard Munch, *Le signore sul ponte*, Bergen Kunstmuseum, Bergen

la chioma dell'albero, una volta che si specchia nell'acqua, s'ingrandisca, diventi diversa, come se l'artista volesse sottolineare che l'apparenza e la verità non coincidano.

Infine, un ultimo dipinto, *Autoritratto tra l'orologio e il letto*, che mostra l'artista in piedi già molto avanti negli anni, smagrito, in attesa di qualcosa che lui sta per verificare, cioè la fine della vita, che esprime attraverso i simboli dell'orologio alla sua sinistra e della porta aperta, oltre la quale non si vede nulla, mentre ai suoi piedi il riflesso del telaio della porta disegna una croce.

All'estrema destra un nudo femminile sta a sottolineare che all'amore l'artista ha rinunciato, ma può anche voler dire che ne abbia rimpianto, altrimenti perché avrebbe messo l'immagine?

La pittura, come avrete compreso, fu per Munch strumento di analisi del proprio sentire, come catarsi, insomma, per esorcizzare malattia e pazzia, come del resto lo era stata per Van Gogh.

Come gli impressionisti nelle loro opere volevano rappresentare gli effetti della luce sul mondo circostante, allo stesso modo Munch vuole rappresentare "sentimenti" e comunicarli allo spettatore.

In tutta la sua opera troviamo le problematiche tipiche del '900, come l'angoscia esistenziale, la crisi dei valori, la solitudine del soggetto dinanzi al cosmo lontano e impassibile, l'incertezza del futuro, nonché la disumanizzazione caratteristica della società borghese

e non credo ci sia nessuno oggi che non ne senta tutto il peso.

Un'ultima notazione, miei pazienti lettori, che ritroveremo in molti artisti successivi.

Munch usa immettere nello spazio del quadro il soggetto frontalizzato in modo che la prospettiva ne risulti schiacciata e a volte quasi annullata, che tanto influenzerà l'arte successiva e in particolare quella del Die Brücke, di cui parleremo prossimamente.



Edvard Munch, *Autoritratto con orologio e letto*, Munch-Museet, Oslo

Espressionismo tedesco

I gruppi di Dresda e Berlino

di Lidia Pizzo

Lettori carissimi, vi dico nuovamente che doversi districare tra i tanti movimenti artistici europei, che si accavallano tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, è davvero impresa da titani.

Infatti, contemporaneamente, come avrete letto su questa stessa rivista, si sviluppano correnti e movimenti in Francia, Italia, Germania, Inghilterra e nel Nord Europa, in Norvegia in particolare ("L'urlo" di Munch è del 1893, come dicevo nel numero scorso di questa rivista), e così via. Quindi, portate pazienza e perdonate qualche strafalcione o qualche periodo artistico che si accavalla con l'altro. Sarà inevitabile andare avanti e poi tornare indietro con le date perché, come state constatando, tutta l'Europa è percorsa dai venti di rinnovamento.

Diamo a Cesare quel che è di Cesare, per dire che l'Impressionismo francese diede il *la* per una serie di innovazioni artistiche.

Dopo Munch, di cui abbiamo parlato nel numero precedente, facciamo una puntatina in Germania, per vedere come stanno lì le cose.

Come sempre diamo un paio di notizie sulla storia e cultura del tempo. La Germania raggiunge la propria unificazione nel 1871, ma dal punto di vista sociale, le sue strutture restano quelle di un tempo, affidate all'aristocrazia terriera e all'apparato militare; ma, data la volontà teutonica, in pochissimi anni la nazione si trasforma in potenza industriale, anche se l'imperatore resta un sovrano assoluto, che esercita la sua autorità, anche sull'arte e la letteratura.

A quanto sopra, si aggiunga un'urbanizzazione rapidissima, insieme a un'altrettanta rapida crescita demografica e alla formazione di un sottoproletariato di origine contadina, e ciò

determina un peggioramento dei problemi sociali, che non lasciano indifferenti gli intellettuali.

Dal punto di vista artistico, poi, dopo Cranach, Dürer, Holbein, Grünewald e qualche altro che aveva ben assimilato la lezione del Rinascimento italiano, non c'erano stati artisti di rilievo, anche perché la regione era stata afflitta da molte guerre. Una minima ripresa culturale si era avuta col Romanticismo, che tendeva al recupero delle radici medievali e misticheggianti. Tra le più importanti personalità del periodo ricordiamo Caspar Friedrich.

Immediatamente dopo di lui, in Francia furoreggia l'Impressionismo e le correnti successive. Da questo momento, anche la Germania cerca di colmare il divario mediante scambi e aggiornamenti culturali, attraverso il *movimento espressionista*, le cui radici vengono ricercate negli elementi autoctoni tedeschi e nel gotico in particolare, utilizzati in funzione anticlassica, ma anche in Gauguin, per l'impiego di campiture colorate indipendenti dal colore locale, in Van Gogh per la scelta dei soggetti umili e per il soggettivismo con cui li interpreta, nonché nella suggestione della pittura negra, polinesiana, giapponese e via dicendo.

Il termine Espressionismo, ovviamente, vuole contrapporsi al termine Impressionismo e viene adoperato soprattutto in Francia. Infatti, lo stesso Matisse già nel 1908 afferma che ciò che lui vuole perseguire è l'espressione. Invece, in Germania, si evita in un primo tempo accuratamente il termine, preferendo la voce *selvaggi* in quanto traduzione di *fauves*. Comunque, in ogni caso, dovete tenere presente, cari lettori, che questo movimento raccoglie personalità molto



Kirchner, *Cinque donne sulla strada*, Museo Ludwig, Colonia

diverse tra loro, le cui opere, dal punto di vista formale, hanno poco in comune.

Tra l'altro, oltre a Gauguin e Van Gogh, un artista da cui gli Espressionisti tedeschi prendono le mosse è Munch.

Quest'ultimo, in particolare, espone nel 1892 ben 52 tele alla Kunstlervereinigung di Berlino, le quali suscitano uno scandalo enorme, tanto che deve intervenire la polizia per sedare il tumulto degli spettatori e la mostra deve chiudere il giorno dopo l'inaugurazione.

Immaginate, miei cari, l'entusiasmo dei giovani artisti, i quali si rendono subito conto che sta per nascere un'arte nuova, la quale, per forza di cose, è respinta dal pubblico, in quanto non compresa, perché esula dall'accademismo imperante in Germania.

Si formano, così, tre importantissimi gruppi, quello di Dresda, di Berlino e di Monaco.

A Dresda nasce *Die Brücke* nel 1905 (ricordate? n. 36 di N.D.) di cui fanno parte Ernst Kirchner, Enrich Heckel, Fritz Bleyl, e Karl Schmidt-Rottluff e che dura fino al 1913, costituendo un insieme compatto con un programma definito (cosa che non avverrà col Cubismo, di cui

si parlerà nei prossimi numeri). In un secondo momento vi aderiranno Max Pechstein (1881-1955) Aksele Gallén-Kallela (1865-1931), Kees van Dongen (1877-1968) e qualche altro.

A Monaco, invece, tra il 1911 e il 1914 si costituisce *Der Blaue Reiter* con Kandinskij come maggiore rappresentante.

A Berlino, Vienna e la Renania si costituisce, sempre intorno al 1911, *la Nuova Secessione*, con un programma ben definito e in opposizione alla *Secessione Berlese* (1908), che si era costituita allo scopo di attrarre a Berlino artisti che potessero sostenere l'arte ufficiale di Guglielmo II.

La *Nuova Secessione* ha come esponenti più importanti il pittore Max Liebermann e il mercante d'arte Paul Cassirer. A questa aderiscono anche i membri della *Brücke*, ma la coesione del gruppo dura poco a causa di contrasti interni, quindi si costituisce *La Libera Secessione*.

Tra gli artisti che vi partecipano ricordiamo Max Beckmann, Lyonel Feininger, Ernst Barlach, Oscar Kokoschka, di cui abbiamo già trattato sul numero 24, e tanti altri.

Tanto per aprire un discorso un po' più articolato, facciamo un'osservazione di fondo.

L'Espressionismo tedesco e quello francese hanno in comune un certo decorativismo derivato dall'Art Nouveau e come padri Munch, Van Gogh, Gauguin, già citati, e in parte anche Cézanne. Ma, mentre gli artisti francesi hanno come effetto moderatore l'influenza della tradizione del realismo (ricordate Coubert, Manet e altri, trattati nel precedente numero 21?), in quanto eredità dell'Illuminismo, i tedeschi, invece, sono dominati da ideali più astratti e individualistici.

Infatti, molti critici sostengono che, per la nascita dell'Espressionismo tedesco, sia stata determinante la filosofia di Nietzsche, le cui idee, nonostante fosse scomparso nel 1900 e avesse trascorso gli ultimi dieci anni della sua vita in manicomio, aleggiavano nel cielo germanico col suo messaggio, non solo di vita, ma anche di arte. Tant'è vero che la ribellione degli artisti espressionisti non è tanto stilistica, come era stato per l'Impressionismo, quanto di lacerazione dello spirito, che strappa immagini, parole, suoni alla tensione creativa o, meglio, alla tensione in cui la realtà fisica e psichica si

dissolve nell'ebbrezza dionisiaca piuttosto che nell'apollinea.

Ma cosa vuol dire, mi state chiedendo, lettori, dionisiaco e apollineo?

È presto detto: Nietzsche, ne “La nascita della tragedia”, sostiene che il *dionisiaco* deriva dalla forza vitale e dal caos del divenire, mentre l'*apollineo* da una fuga dall'imprevedibilità delle circostanze, e si esprime nell'armonia dell'arte plastica. Di conseguenza, l'*apollineo* fa leva sulla ragione e la stasi, il *dionisiaco* sul caos e sull'istinto.

Mi sono inoltrata, esimi lettori, su un terreno scivoloso? Avete ragione. Stop allora, e torniamo al *Die Brücke* (*Il Ponte*, in italiano, in quanto passaggio verso l'avvenire) e alla speranza di un'arte nuova come espressione di un uomo nuovo. A Dresda, nelle varie gallerie private, venivano esposti i quadri dei francesi, sia impressionisti che post-impressionisti, come pure quelli della Secessione di Vienna. I giovani de *Il ponte*, allora, si pongono come obiettivo

quello di rinunciare alla tradizione intellettuale e artistica, in favore di un'arte libera e vitale, opposta alle forze dell'*establishment*.

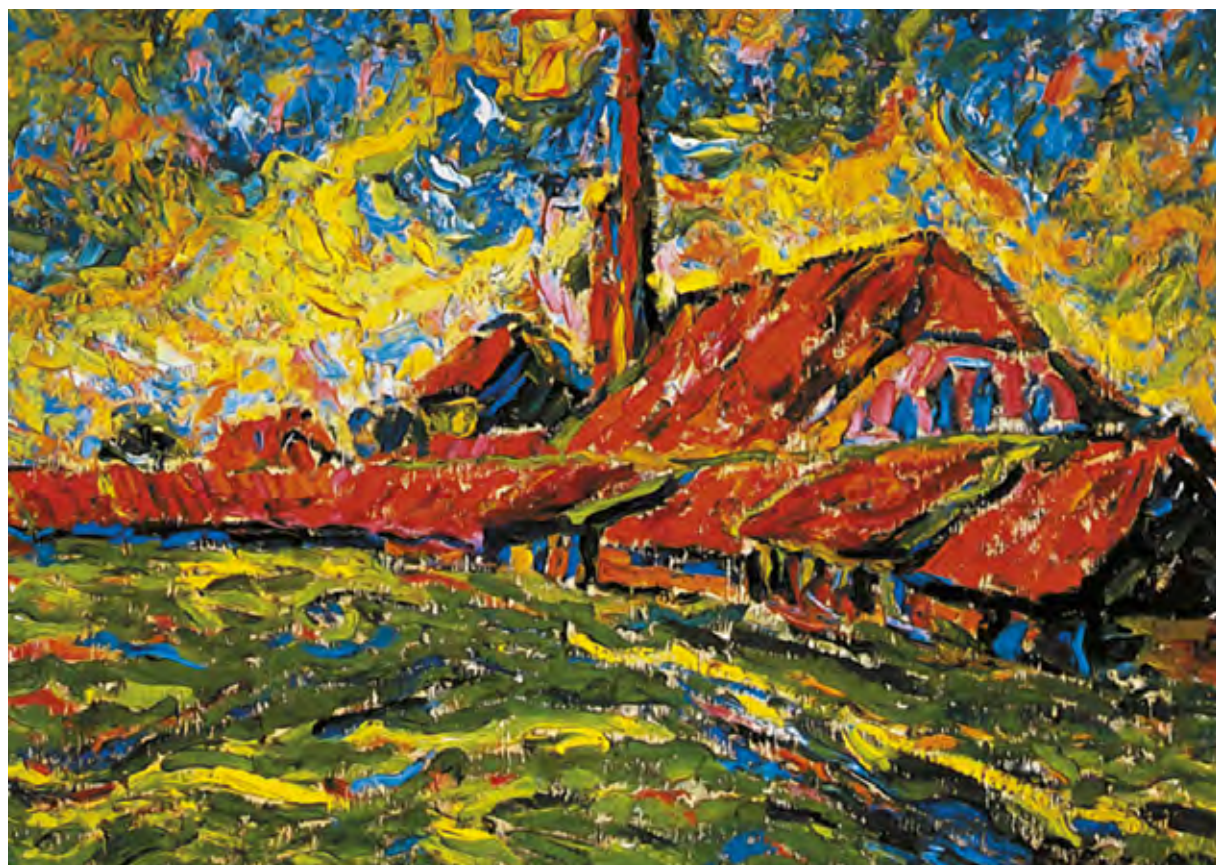
Essi protestano apertamente contro l'ipocrisia e la decadenza materialistica delle classi dominanti, contro la tirannia delle Accademie, dell'Impressionismo e del Neoimpressionismo, i cui quadri, nell'epoca della dinamicità dell'industrializzazione, non dicono più nulla alle giovani generazioni.

Difendono, invece, un'arte decorativa fortemente aggressiva, un'emotività portata all'estremo e un mestiere brutalmente scoperto. Infatti, se il compito degli Impressionisti francesi era quello di *captare* la realtà, il compito del *Die Brücke* è quello di *ricreare* la realtà.

E come realizzano i loro intenti, vi starete domandando? Intanto rifiutando ogni linguaggio preesistente.

Essi sostengono di voler cercare la genesi dell'atto creativo al di là di qualsiasi tecnica, perché il compito dell'artista è quello di *rendere*

Erich Heckel, *Mattonificio*, Brücke Museum, Berlino



concreto l'istinto creativo dell'uomo, contro il lavoro meccanico e razionale dell'industria.

La tecnica preferita sarà la xilografia, un antico metodo incisivo su legno, consistente nello scavare l'immagine e lasciare in rilievo i contorni. Il tutto sarà, poi, inchiostrato e riportato sul cartoncino per mezzo di un torchio.

Ovviamente, il segno non avrà la morbidezza dell'incisione su rame, poniamo, ma sarà angoloso, rigido ed evidenzierà anche le fibre del legno.

Relativamente alle pitture, invece, l'artista non sceglierà i colori col criterio della verosimiglianza ma userà all'interno del medesimo quadro colori dissonanti, stesi densi e senza sfumature, linee separate e sconvolte, forme naturali volutamente modificate, accanto a una tecnica sommaria e intenzionalmente rozza, insieme alla scelta di soggetti inseriti in contesti primordiali. A quanto sopra si aggiunga la deformazione intenzionale dell'oggetto che, però, non è deformazione ottica e non è neanche la caricatura della realtà.

Infatti, la *bellezza* è un fatto ideale che, nel momento in cui si concretizza, può diventare anche *bruttezza*. Il *brutto*, in quanto degradazione del *bello*, così, entra per la prima volta nella storia dell'arte.

Nel 1910 il gruppo organizza a Dresda una grande mostra, che può considerarsi una retrospettiva; dopodiché, alcuni artisti si trasferiranno a

Berlino, ove entreranno in contatto con scrittori come Thomas Mann, Einstein, Musil e altri, di cui spesso illustreranno le opere.

A questo punto, lettori, vi chiederete quale sia l'atteggiamento della cultura accademica verso questi movimenti. È inevitabile che, dagli ambienti ufficiali, gli artisti siano malvisti, di conseguenza si avvicineranno alla rivista rivoluzionaria *Der Sturm*, che pubblicherà fino al 1932, e grazie alla quale conosceranno il gruppo del *Blaue Reiter*.

Ora, andiamo a vedere qualche lavoro del *Die Brücke* più da vicino, il cui capo spirituale è Ernst Kirchner (1880-1930), un bell'uomo dal carattere molto sensibile ma irrequieto, entusiasta e appassionato, molto vulnerabile e permaloso.

I suoi quadri, più di mille, sono i più rappresentativi del gruppo, perché esprimono una forte carica emotiva e un uso del colore steso in modo pastoso (molto vicino a quello dei Fauves), seguendo un ritmo vigoroso, come una sorta di furia, laddove il segno si allunga, seguendo la tensione delle forme.

Man mano che l'artista progredisce nell'esperienza pittorica, riduce il numero delle tinte, come vediamo in "Cinque donne nella strada", i cui colori si limitano ai grigio-seta, blu e verde. Miei cari lettori, ora osservate bene la composizione.

Essa è allungata verticalmente ed è "riempita" fino al margine superiore del quadro, mentre il primo e il secondo piano si relazionano attraverso un rapporto ricco di tensione.

Forme e colori s'intrecciano attraverso l'eleganza delle linee, come se fossero piume.

Eccezionali sono le xilografie dell'artista in questione, che costituiscono uno dei punti più alti dell'arte del XX secolo.

Un altro artista che fa parte dell'Espressionismo tedesco è Erich Heckel (1883-1970).

Tanto Kirchner è socievole, affascinante ed estroverso, quanto quest'ultimo è taciturno, ma con un'idea saldissima dell'amicizia e dello spirito di collaborazione del gruppo. Tant'è vero che sarà lui a occuparsi di molte questioni pratiche, come quella di trovare un atelier, di organizzare le prime mostre, di farsi carico delle trattative commerciali e così via.

Erich Heckel, *Nudo sul sofà*, Brücke Museum, Berlino





Karl Schmidt-Rottluff, *Bagnanti sulla spiaggia*, Niedersächsisches, Hannover

Ma, affezionati lettori, interessiamoci, adesso, della sua opera.

In un primo momento, come osserviamo nel “Mattonificio”, l’artista usa pennellate molto vicine allo stile di Van Gogh. Infatti, la visione nel suo insieme è piuttosto sintetica e senza la resa di alcun dettaglio, mentre l’immagine risulta scaturire da pennellate veloci, brevi e per la maggior parte curve, mentre i colori sono ridotti al verde, blu, rosso e giallo.

Ben presto, però, Heckel comprende che questo stile non potrebbe avere alcuno sviluppo, così, intorno al 1908, esso diventa più sintetico e più morbido, le pennellate si allungano, il colore è più duttile e ricopre tutta la superficie, come vediamo in “Nudo sul sofà”.

Adesso, interessiamoci brevemente del più giovane artista del gruppo: Karl Schmidt-Rottluff, nato nel 1884 e introdotto nel gruppo da Heckel. Influenzato da Van Gogh, libera l’uso del colore dall’adesione alla realtà.

Karl è un giovane timido e riservato, e si reca poco a dipingere nello studio collettivo, né partecipa alle gite sui laghi, piuttosto preferisce ritirarsi in solitudine a Dangast, sul Mare del Nord, di cui dipinge numerosi paesaggi dai colori densi e pastosi. Rossi e blu sono le tinte dominanti, mentre le pennellate si fanno viepiù dinamiche, come se il paesaggio fosse percorso dal movimento.

Solo qualche anno dopo, la pennellata si farà meno convulsa e più larga, e le campiture sa-

ranno separate da grosse linee di contorno, mentre la gamma cromatica si restringerà, come vediamo in “Bagnanti sulla spiaggia”.

Adesso, vorrei spendere due parole su un artista che, nel 1906, entrò a far parte del gruppo in questione: Emil Nolde, il cui vero nome era Emil Hansen, figlio di agricoltori, che da generazioni vivevano a nord-ovest della Germania, nello Schleswig, una regione pianeggiante esposta alla violenza delle forze della natura, che l'artista trasformerà nella sua fantasia in forze demoniache e grottesche. Accanto a questa componente bisogna aggiungere anche il pietismo protestante, che rimane indelebile nel corso della sua vita.

Poco portato per l'agricoltura, va nel 1890 a Berlino, dove copia le opere dei grandi artisti nei musei, e solo quando si trasferisce in Svizzera, alcuni anni dopo, viene a contatto con la

pittura contemporanea, e una volta tornato in patria entra nel gruppo *Die Brücke*.

Osserviamo velocemente un paio d'immagini. Entrambe fanno parte del “Trittico di Santa Maria Egiziaca”, una peccatrice pentita, che si ritira in penitenza nel deserto. Voi stessi, lettori, potete notare la violenza e la densità del colore, che l'artista applica spesso con le dita, o con pezzetti di cartone o altro, nonché le forme ridotte alla massima semplicità. La sensazione che ne ricaviamo, attraverso l'uso di ampie campiture di colore squillante, del disegno, che a volte sfiora la caricatura, della semplicità delle forme, è che quella di Nolde è un'espressione artistica visionaria, che provocherà nell'ambiente le polemiche più acute.

Il mio spazio è finito, gentili lettori!

Andiamo a riposare gli occhi dopo tanta esplosione di colori.

Emil Nolde, *Trittico di santa Maria Egiziaca* (part.), Kunsthalle, Amburgo



Espressionismo tedesco

Kandinskij e il Blaue Reiter

di Lidia Pizzo



Kandinskij, *Nel Grigio*, Musée National d'Art Moderne, Parigi

Nel numero precedente, miei attenti lettori, abbiamo parlato del gruppo espressionista di Dresda, Die Brücke, che dopo il 1910 vide diversi artisti trasferirsi a Berlino, ove sopravviveva la Secessione, che, insieme a quella di Monaco e di Vienna, aveva raggruppato le menti più aperte alla fine del XIX secolo. Ricordate?

Ne avevamo parlato anche a proposito di Kokoschka (n. 24 di Nuove Direzioni). Adesso accenniamo brevemente alla situazione a Monaco, dove

nel 1896 arriva, dalla Russia, Vasilij Kandinskij. Diciamo due parole sulla biografia dell'artista: ognuno potrà poi approfondirla anche su Internet, dove esiste un'enorme mole di notizie.

Kandinskij nasce a Mosca nel 1866.

Appartenente alla borghesia colta e progressista russa, ha trent'anni quando giunge a Monaco, laureato in giurisprudenza ma con un sogno nel cassetto: diventare un artista. S'iscrive alla scuola del nudo di Anton Azbe, dove conosce Alexey von Jawlensky e Marianna Werefkin,

russi anche loro. Ma l'atmosfera chiusa dell'aula mal si adatta al carattere dell'artista, che dopo due anni s'iscrive alla scuola di pittura di Stuck. In quegli anni furoreggia a Monaco lo Jugendstil (n. 23 di Nuove Direzioni), attraverso cui cominciava a prefigurarsi l'idea di un'arte astratta. Infatti, a un certo punto l'artista ritiene che l'oggetto nuoccia ai suoi quadri, ma non ha chiaro con cosa sostituirlo.

Nel frattempo viaggia in Italia, in particolare a Venezia, poi va a Tunisi, poi di nuovo in Italia a Rapallo e quindi a Sèvres, a Berlino e infine a Monaco, ove acquista una casa.

Dipinge in questo periodo numerosi paesaggi. È del 1910 il "Primo acquerello astratto", che segna il passaggio dell'artista verso l'astrazione, raggiunta progressivamente a partire dall'immagine naturalistica e non rispetto a una vera e propria semplificazione della forma, come vedremo in seguito in Mondrian.

A Monaco egli fonda prima il gruppo Phalanx e successivamente, nel 1909, la Neue Künstlervereinigung (La Nuova Associazione di artisti), alla quale aderiranno Alfred Kubin e Franz Marc, il cui scopo era quello di organizzare mostre in Germania e all'estero e sostenerle con pubblicazioni, conferenze e altre iniziative. Questa intensa attività farà conoscere ai tedeschi i Fauves e i Cubisti francesi, ponendosi, quindi, sin dall'esordio, come associazione di artisti di rottura con la tradizione. Al gruppo si aggiungeranno presto August Macke, François Delaunay, Vladimir Burljuk, il musicista, poi diventato famosissimo, ma che fu anche pittore, Arnold Schönberg, Paul Baum, Karl Hofer e molti altri. Il manifesto è disegnato da Kandinskij e la galleria dove esporre i lavori è la Thannhauser. Ma, sia la mostra del 1910, sia quella del 1912, non incontrano né il favore del pubblico né delle Accademie. Suscitano, invece, l'interesse di August Macke e di Franz Marc, di cui si è detto, ai quali si aggiungeranno altri artisti provenienti da Die Brücke, oltre ad alcuni francesi e allo stesso Picasso. Ciò che univa Die Brücke e la Neue Künstlervereinigung è non tanto lo stile, quanto l'utilizzo di elementi rivoluzionari per l'interpretazione dell'arte.

Tuttavia, presto il gruppo inizia a sgretolarsi, perché troppo eterogeneo per cultura e tempe-

ramento, fino a concludere l'esperienza nel dicembre del 1912; già nel 1911 si costituisce, più che un nuovo gruppo, un'associazione denominata "Blaue Reiter" (Cavaliere azzurro) con una propria storia, che organizza nel 1912 una vasta rassegna di arte internazionale, comprendente ventisei artisti di Die Brücke, oltre a Paul Klee e a numerosi francesi e russi.

È di quest'anno la pubblicazione di un'opera di Kandinskij fondamentale per lo sviluppo successivo delle arti: *Lo spirituale nell'arte*, che rivoluzionerà la pittura (come Einstein farà con la scienza e Schönberg con la musica), intendendo con *spirituale* non un fatto trascendente, quanto un valore intellettuale, che si concretizza nella realtà della forma attraverso le conoscenze tecniche. Inoltre, lo stesso segno deve nascere dall'impulso profondo dell'artista, e deve essere strettamente connesso al gesto che lo segna.

Il passaggio dal figurativo all'astrazione, infatti, implica energia interiore, movimento, tensione, ovvero quei principi già sostenuti da Die Brücke, che Kandinskij aveva ben assimilato. Tuttavia, non si deve credere che il Blaue Reiter ne sia la prosecuzione. Esso, invece, è un movimento di opposizione al Cubismo, di cui parleremo, nel suo aspetto realistico e razionalistico, proprio della cultura dell'Europa occidentale, in favore invece dell'irrazionalismo della cultura dell'Europa orientale. In altre parole, l'atteggiamento dell'artista del Cavaliere Azzurro (Blaue Reiter), che si serve dell'astrazione, è anticlassico, perché un quadro non ha senso se non quando viene in contatto con un *fruitore* a cui comunica uno *stimolo*. Invece, per il Cubismo, poniamo, il quadro è un *modello* che lo *spettatore* può imitare, allorché ripercorre lo stesso iter dell'artista. Ecco la differenza tra *spettatore* e *fruitore*. Infatti, il quadro per Kandinskij non fa fruire forme al riguardante bensì *forze*. E vorrei aggiungere un concetto che dovrebbe essere meditato, e a lungo, dagli artisti contemporanei e cioè che la specificità dell'arte è la qualità, a differenza dell'industria che è la quantità. Qualità che assicura la sopravvivenza dell'arte nel mondo della quantità. Tuttavia, la vera innovazione di Kandinskij è quella di aver sostituito all'arte

Alla pagina seguente: Kandinskij, *Giallo, rosso, blu*, Musée National d'Art Moderne, Parigi





Kandinskij, *Tratto bianco*, Museum Ludwig, ColoniaKandinskij, *Dipinto con arco nero*, Musée National d'Art Moderne, Parigi

istituzionalizzata, o meglio all'arte come "dottrina", il concetto di arte come operazione estetica, che, purtroppo, tante deteriori conseguenze avrà per l'arte contemporanea. A peggiorare la situazione si può aggiungere il *ready-made* di Duchamp, di cui diremo a suo tempo. Intanto vediamo quali sono per Kandinskij gli elementi costitutivi di un'opera d'arte: a) individualità, come espressione di una necessità interiore dell'artista; b) storicità, in quanto l'opera dev'essere inserita in un determinato tempo storico; c) rivelazione di valori universali ed eterni. A questo dovete aggiungere (d) l'armonia dei colori come risonanza interiore. Ed ecco quale risonanza interiore può dare un colore: un bianco è indicativo del silenzio, però il silenzio dell'origine. Un nero, invece, dà un senso di tristezza e rimanda al silenzio del tragico; un giallo dà luce ed è pieno di energia e così di seguito. Ma non sono solo i colori a influenzare la percezione di un quadro, ci sono anche le forme.

Ad esempio, se mettete un giallo dentro un triangolo, esso sarà percepito in modo più intenso rispetto a un'altra forma, mentre un celeste risulterà rafforzato dentro una forma tondeggiante, e così di seguito con forme e colori.

Teorie che poi Mondrian approfondirà in altro contesto.

"E il riguardante?", vi starete chiedendo.

Egli non deve cercare il senso di un quadro, ma attendere che il quadro, con le sue forme e i suoi colori, agisca su di lui. Infatti, poco sopra parlavamo di fruitore.

Ora, in seguito a queste delucidazioni, osservate attentamente: "Dipinto con arco nero", e seguite le indicazioni testé date, cercando di *fruire* il quadro e comprendere gli stimoli che vi dà.

Io aggiungo che, ormai, l'artista si è liberato definitivamente degli elementi figurativi. Le masse sono tre. La prima in basso a destra ha una predominanza di rosso, colore vivace e inquieto che la forma triangolare, puntata verso il centro del quadro, accentua. Esso è bilanciato da una massa di colore azzurro, freddo e immateriale. Dall'unione dei due colori (rosso e blu) scaturisce la massa viola posta in alto, a bilanciare i primi due, mentre la piccola macchia rossa a sinistra in alto funge da raccordo, e permette al nostro occhio di soffermarsi sull'arco nero che raccorda il tutto. Il quadro ci dà una sensazione di forte contrasto, non solo di masse chiare e scure ma anche di colori, che circoscrivono

campiture calde e campiture fredde. Nell'arco nero (il nero è la somma di tutti i colori, ricordate?) si risolvono tutte le contraddizioni, mentre le tensioni tra le masse si placano.

Ora paragoniamo questo lavoro all'opera "Il cavaliere azzurro", di circa dieci anni anteriore al precedente. Quale tecnica vi ricorda?

Non mi assordate! In coro avete risposto gl'impressionisti. Ed è vero, perché l'artista aveva visto a Mosca una loro mostra e ne era rimasto profondamente colpito, da Monet in particolare, per il quale l'oggetto era diventato solo un pretesto.

Ciò gli suggerisce l'idea che l'oggetto, come soggetto del quadro, avrebbe potuto essere un elemento non necessario.

Come intuì, comincia da questo momento a maturare in Vasilij l'idea dell'astrazione, che

realizzerà circa due lustri più tardi, come avete visto nell'opera precedente.

Infatti, l'artista si era reso conto che nell'Impressionismo si assiste a una marcata disgregazione della forma, che avrebbe potuto essere portata alle sue estreme conseguenze. Ed ecco il motivo per cui, come dicevamo, l'artista si era posto la domanda di cosa sostituire al posto dell'oggetto in un quadro.

Ma esaminiamo l'opera "Il cavaliere azzurro".

La tecnica è decisamente impressionista e mostra un cavaliere con un mantello azzurro, che attraversa un prato verde con accentuati tocchi gialli, i quali virano in basso verso l'arancio, mentre sullo sfondo una fila di alberi svettanti in un cielo azzurro, attraversato da nubi bianche, chiude la composizione. Il tema del cavaliere medievale era stato molto caro all'artista,

Kandinskij, *Il cavaliere azzurro*, Collezione Privata, Zurigo



perché rappresentava metaforicamente la lotta tra il bene e il male, il trionfo dello spirito sulla materia, l'astratto sul figurativo, mentre il rapporto tra cavallo e cavaliere diventava simbiotico (alcuni anni dopo il nostro Marino Marini farà della figura del cavallo con cavaliere un unico blocco scultoreo).

Inoltre, il colore azzurro è simbolico: esso rappresenta l'unità magica tra visibile e invisibile. C'è anche da sottolineare l'amicizia che Kandinskij ebbe con il musicista Arnold Schönberg, col quale aveva in comune la teoria delle dissonanze nell'arte, delle note come dei colori. Infatti, lo stesso musicista realizza alcune pitture intitolate *Visioni*, di grande forza espressiva, alla Munch.

Nel frattempo, in Russia avviene la rivoluzione e a Vasilij vengono confiscati i beni, per cui l'artista attraversa un periodo di ristrettezze economiche, a cui cerca di fare fronte attraverso l'insegnamento, contribuendo anche alla creazione di alcuni musei, a cui donò parte delle sue opere.

Tuttavia, non dipinse molto, ma le poche opere realizzate sono dei veri e propri capolavori.

Riporto un acquerello intitolato "Semplice", considerato uno dei capolavori di tutta la storia dell'Astrattismo.

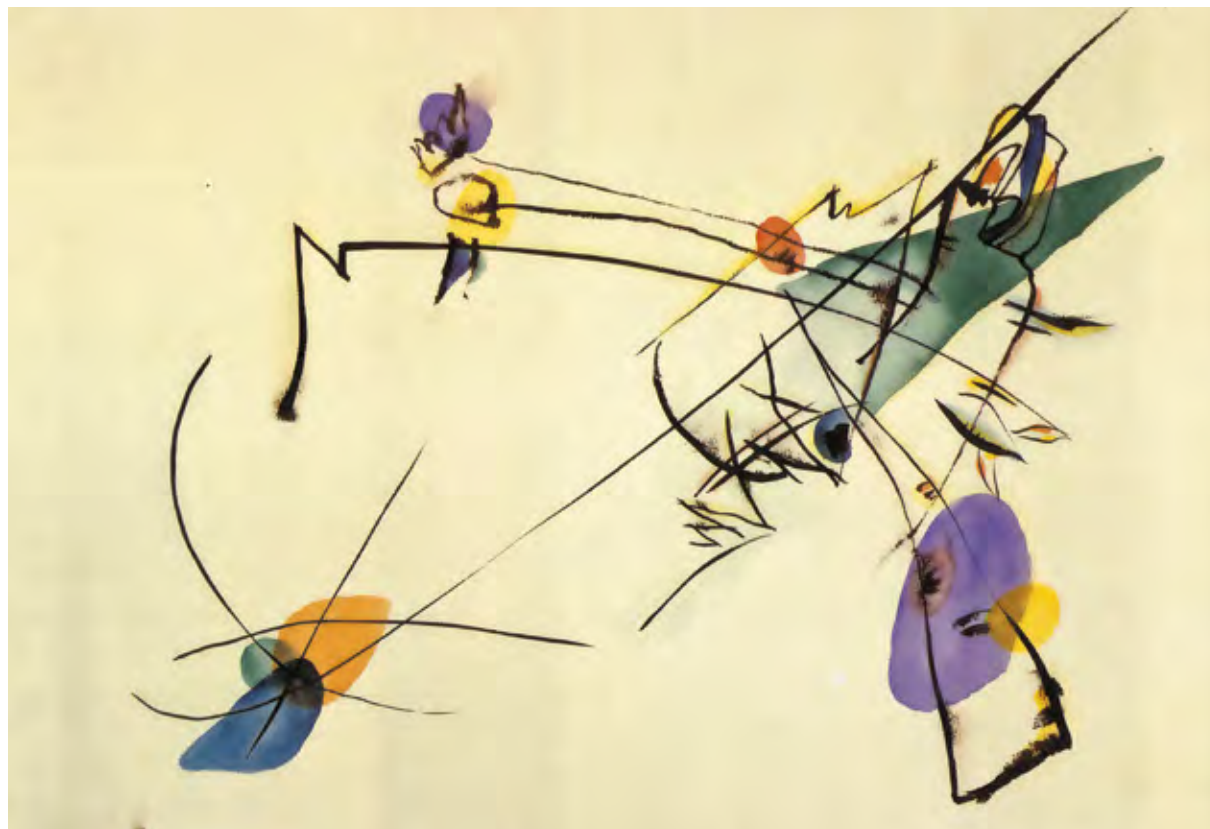
Facciamo, miei cari lettori, una prova. Vi do due minuti per osservarlo bene e *ascoltare* le sensazioni che vi dà.

Tempo scaduto. Adesso tocca a me.

Le immagini sono ridotte all'osso e cioè alla sua essenza grafica e cromatica. Si tratta di un acquerello e quindi realizzato su una carta speciale dal fondo bianco, in cui si avverte come un silenzio primordiale sul quale si adagiano linee *semplici* e pochissimi colori.

La composizione si concentra sulla parte destra, dove, su una forma triangolare azzurra, senza contorno (come del resto le altre forme, tutte tondeggianti), si articolano delle linee nervose, alcune spezzate, altre zigzaganti, quasi fossero dei geroglifici, segni caratteristici del linguaggio astratto dell'artista. Invece altre linee nere si fanno vibranti, tracciate con forza e decisio-

Kandinskij, *Semplice*, Musée National d'Art Moderne, Parigi





Kandinskij, *Composizione VIII*, Guggenheim, New York

ne, che ci trascinano nel mondo emozionale di Kandinskij e ce lo fanno percepire.

Osserviamo, adesso, come sono tracciate tali linee. Iniziamo da quella centrale, sottilissima, che, a un certo punto sembra scomparire, la cui direttrice va dall'alto a destra fino in basso a sinistra, e s'incrocia con altre tre linee leggermente ricurve e altre tre macchie di colore. Con questa impostazione pittorica, di una semplicità sconcertante, l'artista raggiunge un eccezionale equilibrio formale, oltre a dare una sensazione di estrema leggerezza.

In Russia, intanto, molti artisti si mettono al servizio del potere, per Kandinskij l'aria si fa irrespirabile, viene definito artista mediocre e volgare. Infatti, torna a Monaco e insegna alla Bauhaus diretta da Gropius, una scuola che sosteneva che non c'era differenza tra artista e artigiano. Dall'esperienza maturata in questo luogo, verrà fuori un altro saggio: *Punto, linea, superficie* con l'obiettivo di creare una grammatica della pittura, che non prescinda però da un contenuto interiore. Il capolavoro di questo periodo è "Composizione VIII", un olio su tela

dove su un fondo bianco, che è il simbolo del silenzio primordiale, forme geometriche semplici si dispongono sulla superficie per mezzo di diversi rapporti di forza e movimento, creando scacchiere, angoli, linee rette e curve, come voi stessi potete vedere. Osservando attentamente il dipinto sembra che le linee possano volare in tutte le direzioni.

Ponete attenzione, adesso, ai colori. Quelli che prevalgono sono i primari, i quali ci danno l'impressione che tutta la composizione sia luminosa ed equilibrata.

Ma, ditemi, lettori, quale sensazione provate? Di calma? Dite alcuni. Di tensione? Dite altri. Avete ragione, la sensazione è sia di calma sia di tensione, perché è proprio questo ciò che vuole darci il dipinto. L'artista stesso ebbe a dire che l'incontro dell'angolo acuto di un triangolo con un cerchio ha un effetto simile al contatto tra la mano di Dio e quella di Adamo di Michelangelo nella Cappella Sistina.

Adesso provate a esercitarvi con altre immagini a diventare dei veri e propri *fruitori*, come li intendeva Kandinskij.

Ancora sull'Espressionismo

Marc, Macke, Klee

di Lidia Pizzo

Mes chers amis (oggi sono in vena di francesismi!), riprendiamo il discorso sull'Espressionismo tedesco per parlare di altre "stelle" del firmamento artistico di quegli anni straordinari: Franz Marc e August Macke, entrambi morti giovanissimi in guerra, e Paul Klee, che sarà importante per gli sviluppi dell'arte successiva.

Ricordo a quei bricconcelli che avessero letto distrattamente i numeri precedenti, che l'Espressionismo è l'opposto dell'Impressionismo, anche se lo presuppone.

Infatti, l'oggetto esterno, per il secondo, produce un'impressione sul soggetto, al contrario per il

primo: il soggetto impregna di sé l'oggetto, per cui l'atteggiamento degli impressionisti è sensitivo, mentre per gli espressionisti è volitivo.

Van Gogh, che gli espressionisti magnificarono sempre, considerava, infatti, l'arte quale espressione unitaria della totalità dell'esistenza, in cui risultava indistinguibile il senso e l'intelletto, la materia e lo spirito.

In questo senso, Vincent influenzò profondamente sia sui *fauves* francesi, che sugli espressionisti tedeschi.

Questi ultimi furono un gruppo piuttosto compatto come quello del Brücke e del Blaue Reiter, di cui dicemmo nei numeri precedenti.

Franz Marc, *Piccoli cavalli blu*, Staatsgalerie Stuttgart, Raccolta Lütze, Stoccarda





Franz Marc, *Mandrillo*, Staatsgalerie Modern Kunst, Monaco

Ricordate come e quanto deformavano le loro immagini? Questo avveniva perché sia la pittura sia la materia scultorea non sono più un mezzo per far emergere le forme, ma sono materia che, sotto la violenza delle sensazioni determinate dal rapporto con il reale, *diventa immagine* di questo reale.

Quindi, attraverso il colore, il rappresentato assume un significato. Ma non un significato oggettivo bensì soggettivo, per cui esso si carica di coloritura affettiva.

Ecco perché vediamo alcune immagini deformate, che in alcuni artisti arrivano a essere aggressive e oltraggiose, come si è visto.

Infatti, a questo punto, per gli espressionisti il colore può essere avulso dalla realtà delle cose alla maniera del nostro Franz Marc, che meglio di me vi può sintetizzare, attraverso le sue parole, il senso di questa corrente, senza che io in appresso aggiunga nulla.

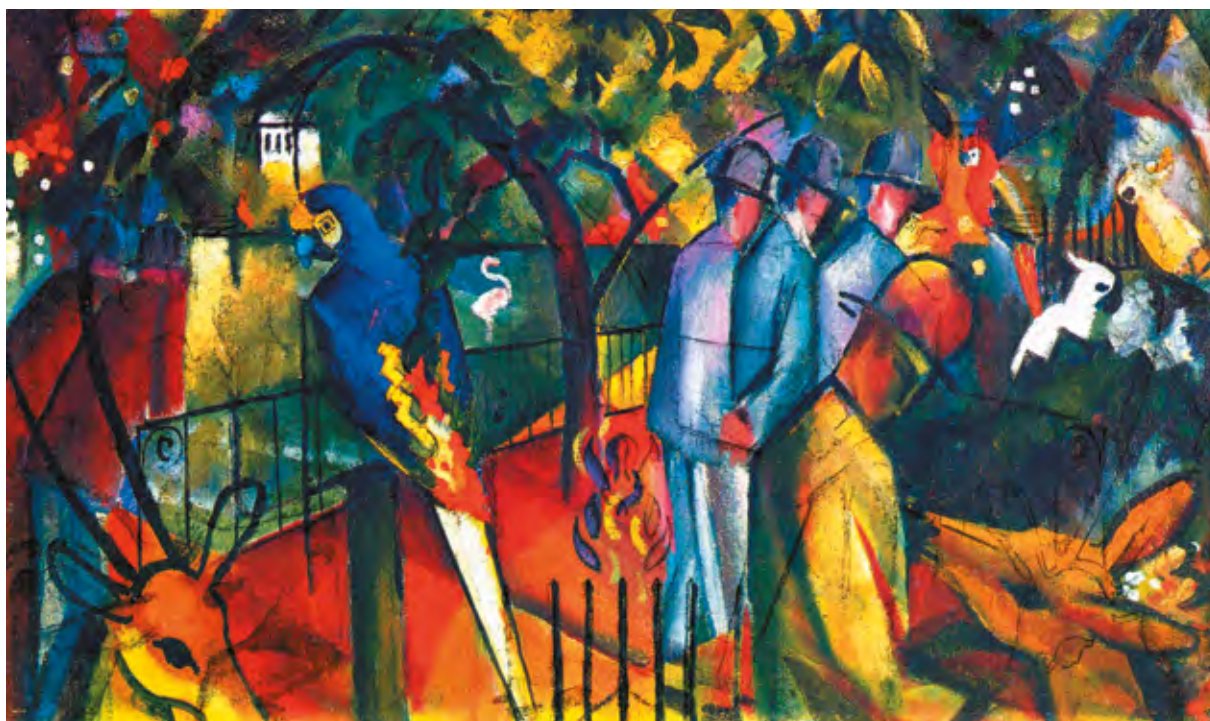
L'artista scrive all'editore Reinhard Piper: "Cerco di intensificare la mia capacità di percepire il ritmo organico di tutte le cose, cerco di immedesimarmi panteisticamente nel tremore e

nello scorrere del sangue della natura, negli alberi, negli animali, nell'aria, cerco di farne un quadro con nuovi movimenti e con colori che si fanno beffa della nostra vecchia pittura da cavalletto".¹

E ancora: "...La natura splende nei nostri quadri come in ogni arte... La natura è dappertutto, in noi e fuori di noi; esiste solo una cosa che non è completamente natura, ma piuttosto il superamento e l'interpretazione della natura: l'arte. Nella sua essenza l'arte è sempre stata l'allontanarsi più ardito dalla natura e dalla *natura-lezza*".²

Detto questo, vado subito *et velox pedibus* (oggi vado forte con l'*haute culture*!) a parlare della biografia del nostro primo autore.

Franz Marc (Monaco, 1880-1914) studia presso l'Accademia di Belle Arti di Monaco, e a partire dal 1902 viaggia in Italia, in Francia, in Grecia eccetera. Nel 1910 si lega di amicizia con un altro espressionista, August Macke, e l'anno dopo con Kandinskij. Insieme a lui organizza la prima mostra del *Blaue Reiter*: Cavaliere Azzurro, ricordate? Ma nel 1914 è chiamato sotto le armi



August Macke, *Parco zoologico*, Lenbachhaus, Monaco

durante la Prima guerra mondiale, ove perde la vita il 4 marzo, presso Verdun.

Ma andiamo alla sua opera; all'inizio, la sua produzione espressionista fu influenzata dalla pittura di Van Gogh. Tra l'altro, per avvicinarsi alla 'verità' della natura cercò d'impararla a memoria e poi di immaginarla, tant'è vero che studiò l'anatomia di molti animali, in modo da inventare un sistema di regole da applicare alle forme, che andava elaborando e dipingendo, ma che sistematicamente distruggeva, perché non soddisfatto dei risultati.

Nel frattempo viene a contatto con la *Neue Künstlervereinigung* (Nuova Associazione degli artisti) e le esperienze degli associati, ma soprattutto s'interessa a quanto sosteneva Marianne von Werefkin. Infatti, ella diceva che gli artisti scambiano la luce per il colore, mentre il colore è una cosa completamente diversa.

In seguito a queste riflessioni, il giovane Franz comincia a usare il colore come mezzo assolutamente espressivo. Nascono così dipinti come *Cavalli rossi*, o *Caprioli rossi*, o *Grandi cavalli blu*. In questo modo, svincolata la luce dal colore, "Ogni animale è l'incarnazione del suo ritmo cosmico", scrisse il poeta Däubler.

Ma Marc è un ricercatore nato. Nel 1913 Herwarth Walden organizza a Berlino un salone, ove sono presenti diversi artisti astrattisti, per i quali il nostro Franz si entusiasmò tanto da abbandonare la serie degli animali, per cimentarsi con l'astrazione vera e propria. Purtroppo, l'anno dopo morì ancora troppo giovane per dare alla luce qualche risultato.

Un altro artista che ebbe lo stesso destino di Marc fu August Macke (1887-1914).

Giovanissimo, anche lui viaggiò molto in Italia, Francia, Olanda, Inghilterra, Tunisia, fino a giungere a Monaco, dove vide i disegni e alcune litografie di Franz. Gli piacquero a tal punto da andare a conoscere l'artista, col quale stabilì un sodalizio che durò a lungo, anche se non sempre fu in accordo con i principi della *Neue Künstlervereinigung*, di cui Marc faceva parte.

Carissimi lettori, come potete constatare, gli artisti si entusiasmano presto davanti al nuovo, e anche il nostro Macke non è da meno.

Nel 1910 resta affascinato, in una mostra a Monaco, dalla pittura di Matisse, che lo porta a legarsi al gruppo del *Blaue Reiter*.

È proprio in questo periodo che i dipinti di August e di Franz si assomigliano molto, come ve-

dete dalle riproduzioni riportate in figura, *Parco zoologico*, *Signora con giacca verde* e così via. Anche Macke fu un instancabile ricercatore; arrivava a dipingere due, tre quadri al giorno, ma mai era pienamente soddisfatto del suo lavoro. Inoltre, essendo un giovane di grande sensibilità, aveva le qualità riservate a un favorito dagli dei.

Fu tanto favorito – ci viene da dire – che a soli 27 anni perse la vita, nel corso della prima guerra mondiale! Mai parole risultarono più ironiche di queste. E a proposito della ricerca portata avanti dal nostro artista, se osservando i lavori in figura, vi chiedessi: “C’è un artista francese cui poter accostare il nostro August”? Mi rendo conto che non è facile. Allora vi suggerirei di guardare *La grande jatte* di Seurat. Non vi sembra che aleggi lo stesso silenzio? Io direi di sì, pur nella diversità dell’esecuzione. Intanto, nel 1914 Macke fa un viaggio a Tunisi in compagnia di un artista di origine svizzera, Paul Klee.

Non possiamo certo dire quale influenza questo viaggio avrebbe avuto sul nostro artista, perché subito dopo fu chiamato in guerra, da dove, come dicevamo, non tornò più.

Paul Klee, invece, ebbe una vita molto più lunga e la sua arte si avvicina all’Espressionismo tedesco, ma molto larvatamente.

Infatti, il pittore, nell’ambito artistico del periodo in cui visse, fa testo a sé, anche perché non mira a trovare una cifra personale incisiva, come gli altri, ma ripensa all’espressione artistica in modo radicale, ragionando in questi termini.

L’origine dell’arte è antichissima, si perde nella notte dei tempi e quegli artisti che vogliono avvicinarsi all’arte, che qualificano come primitiva, sono in errore, perché anche quell’arte stessa ha attraversato i secoli.

Allora, dove si può trovare la scaturigine delle immagini?

So che mi state suggerendo la risposta, cari lettori, ormai siete smalizati!

Solo nella coscienza, dove per qualche attimo può risiedere pura.

Infatti, spesso Paul prendeva dei fogli e vi tracciava casualmente dei segni, fino a quando alcuni, isolati dagli altri, non prendevano significato e forma nella sua mente, e lui iniziava a lavorare a partire da quei segni.

La sua teoria era quella di rintracciare nella coscienza la forma pura, prima che questa fosse contaminata dall’abitudine della visione, e trasferirla nell’opera.

Arguite voi stessi, amici miei, che a causa di questo suo modo di intendere l’arte, Klee non ebbe mai uno stile ben definito e forse, per questo, la sua pittura viene avvicinata alla creatività infantile, aurorale, quando ancora nella mente non si sono creati gli stereotipi.

A questo punto è tempo di spendere qualche parola sulla sua biografia: a volte, conoscere qualcosa sulla vita privata di un artista contribuisce a non farcelo dimenticare.

Paul Klee nasce nel 1879 e cresce in una famiglia di musicisti. Sembra avviato alla carriera di concertista perché suona magnificamente l’organo, il pianoforte e il violino e, tanto per

August Macke, *Signora con giacca verde*, Museum Ludwig, Köln





Georges-Pierre Seurat, *La grande Jatte*, The Art Institute, Chicago

restare in ambito musicale, sposa una pianista: Caroline Stumpf.

Il modo in cui il nostro Paul arriva all'arte è davvero casuale. Come tutti i nonni con i nipotini, che per intrattenerli danno loro carta e matita, allo stesso modo la nonna materna di Klee gli insegna a disegnare, tant'è vero che per molto tempo egli oscillerà tra l'arte e la musica. Relativamente all'arte, la sua giovinezza è segnata dallo *Jugendstil*, di cui parlammo molto tempo fa (v. Nuove Direzioni n. 23 e 24). Erano i primi del '900 e vi era, negli artisti, l'aspirazione alla compenetrazione delle arti, principio che possiamo dire sia stato assorbito molto bene dal nostro Klee, e che ci aiuta a comprendere meglio la sua opera, il ritmo delle sue composizioni, i colori, le forme e così via.

Nel 1898, finalmente, compie la sua scelta: l'arte. Frequenta allora l'Accademia di Belle Arti di Monaco che, pur non avendo l'aria cosmopolita di una Parigi, era tuttavia aperta ai fermenti culturali provenienti dall'esterno. Qui conosce e si lega d'amicizia con Kandinskij. Intanto, compie un viaggio di formazione in Italia e rimane così affascinato da questa nazione che la lascia a malincuore. State pensando, lo so, "Ma quale artista non lascia l'Italia a malincuore, nonostante le depredazioni di opere d'arte dei nostri vicini e meno vicini"?

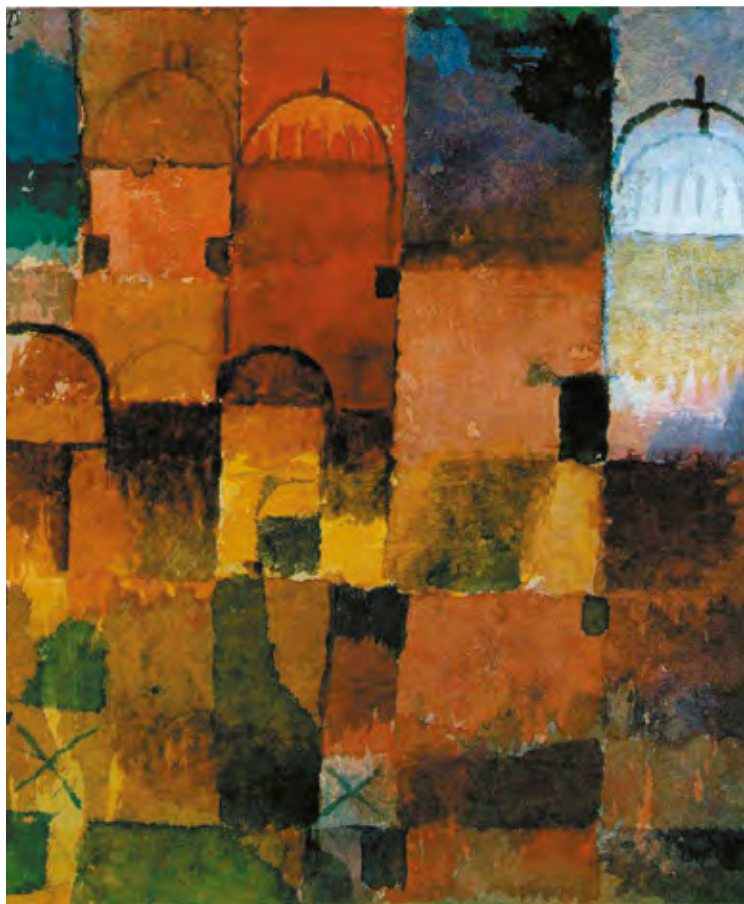
Ma non è solo l'arte italiana a influire sul giovane Paul: lo stesso fanno anche gli Impressionisti, Blake, Goya e soprattutto Cézanne.

Qualche anno dopo fa parte del Cavaliere Azzurro, il quale propone un cambiamento dell'arte, in quanto espressione di una pura spiritualità.

Dopo un viaggio a Tunisi, Klee si stacca quasi del tutto dalla figurazione in favore del colore, visto come elemento costruttivo delle immagini scaturite dalla propria fantasia, come in *Cupole rosse e bianche*. Intorno al 1916, finalmente, il successo arride al nostro Paul, che viene considerato uno dei più importanti artisti tedeschi.

Una quindicina di anni dopo Walter Gropius lo invita a far parte del *Bauhaus* di Weimar, un Istituto che si proponeva di unificare le discipline artistiche in vista di un'idea di arte totale. Ma sono anni travagliati per quasi tutta l'Europa: nel 1924 l'Istituto viene chiuso, a causa dell'ostilità della municipalità di Weimar, e trasferito a Dessau. Presto Klee lo abbandona, perché non riesce a conciliare la sua attività artistica con le lezioni.

Siamo già nel 1931, uno dei periodi più difficili per l'Europa e Paul, anche per le accuse rivol-



Paul Klee, *Cupole rosse e bianche*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf



Paul Klee, *Cancellato dalla lista*,
Zentrum Paul Klee, Berna

tegli in Germania di essere ebreo, si trasferisce in Svizzera, a Berna, la città della sua infanzia. Ma è ormai un artista famoso, conosciuto in tutto il mondo.

Sono anni difficilissimi, il nazismo bolla le opere di Klee come 'arte degenerata' e, contemporaneamente, lo licenzia dall'Accademia di Düsseldorf in quanto ebreo.

Emblematico di questo periodo è il quadro *Can-cellato dalla lista* del 1933, riportato in figura. In quest'opera – presumibilmente un autoritratto – il volto, quasi una maschera, è raffigurato con occhi e bocca chiusi in una smorfia di dolore, enfatizzata dai colori scuri utilizzati. Ora, osservate bene le pennellate, alcune sono dense di colore, altre trasparenti, quasi a ricordare il sangue e il fango. Anche le linee sono spezzate, a significare la delusione, il pessimismo che aveva assalito l'artista in seguito ai disordini prima e alla presa del potere di Hitler dopo. Da questo momento in poi le opere del Nostro saranno segnate da colori bruni, che invaderanno sia il fondo sia le immagini.

D'altra parte, nell'ultimo periodo di vita dell'artista, oltre ai problemi politici si aggiunsero quelli della sua grave malattia, la sclerodermia, per la quale non vi erano allora cure. Muore infatti nel 1940, dopo cinque anni di grandi sofferenze.

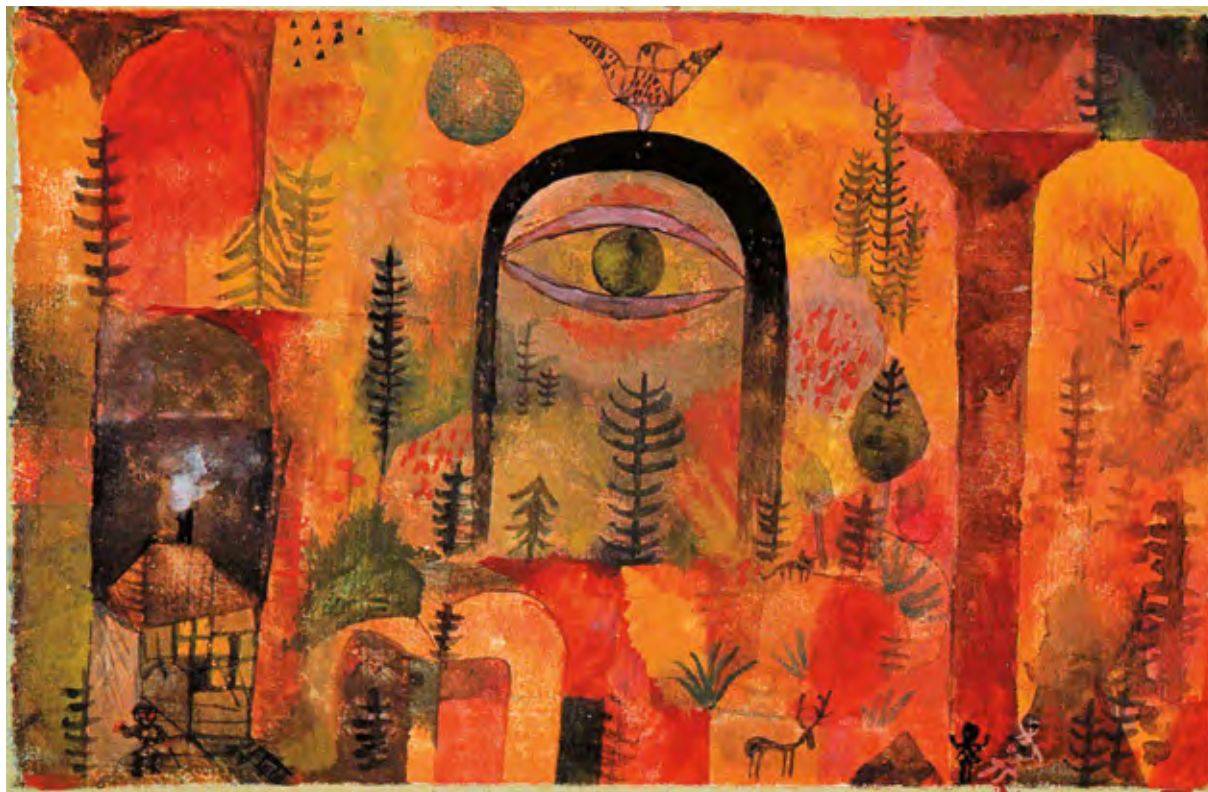
Cari i miei lettori, grazie per la pazienza, se siete arrivati fino a questo punto.

Sto per concludere.

Vorrei sottolineare due cose relativamente a Klee: la modestia, che gli permise di tramutare qualsiasi immagine presente nella sua mente in un quadro, e la fedeltà al Cubismo, che gli consentì di conservare l'unità della superficie del quadro lavorando per piani appiattiti, come voi stessi, esimi, potete constatare attraverso le immagini riportate.

(1) Wolf-Dieter Dube, *L'espressionismo*, Rusconi arte, 1990 pag.125

(2) O.c. pag 132



Paul Klee, *Con l'estensione aquila*, Zentrum Paul Klee, Berna

L'arte *naïve*

Un'espressione artistica insolita

di Lidia Pizzo

A miei lettori, prima di trattare altri movimenti artistici mi vorrei soffermare su una particolare forma d'arte, la naïve. Il vocabolo, sin dall'inizio, ha suscitato molti dibattiti per definire un'arte spontanea e istintiva, che consente di dipingere figure, paesaggi, scorci, situazioni... dettate dalle emozioni, che si distingueranno sempre per il brillante cromatismo, freschezza e spontaneità.

In pratica, si tratta di artisti istintivi, che non hanno

frequentato le scuole di Belle Arti né accademie e neanche musei e quindi sono autentici autodidatti, che si esprimono con grande semplicità e che il vocabolo francese *naïveté* (ingenuità, candore) individua benissimo, onde *naïf* per indicare l'artista, che si esprime per mezzo di questa forma d'arte, la quale piano piano ha acquisito nel mondo sempre più visibilità, mentre i pittori si sono moltiplicati un po' dovunque.

Inventore di questo modo di vedere la realtà è Hen-

Henri Rousseau, *La zingara addormentata*, MOMA, New York





Henri Rousseau, *La guerra, Jeu de Paume, Parigi*

ri Rousseau, detto il doganiere per il suo incarico alle dogane di Parigi.

L'artista espone per la prima volta al Salon des Indépendents nel 1911 e poi nel 1912 sostenuto da un critico allora all'avanguardia: Félix Fénéon, il quale attribuisce all'artista grande importanza nel panorama delle arti di quel momento.

Certo, cari lettori, vi chiederete: “Ma in questa sezione dell'arte non potrebbe essere inserita quella degli psicopatici? Del resto anche questa è un'arte spontanea”.

No, non credo, perché le loro immagini sono le manifestazioni delle loro ossessioni, mentre i *naïf* guardano alla realtà e la esprimono con grande semplicità, precisione, nitidezza.

Le strade, le pietre, i sentieri, i muri, le foglie sono dipinte meticolosamente, e attraverso questa loro attenzione al reale danno concretezza alle loro visioni.

“Ma allora – mi chiederete – questo genere di arte non è simile a quella popolare?” Proprio tantissimo torto non avete, quando osservate le immagini dipinte nei carretti siciliani o turchi risplendenti di colore, per non parlare degli armadi austriaci.

Comunque sia, l'arte *naïve* è un'espressione spon-

tanea, ove non si pretende lo studio della prospettiva rinascimentale. Eppure, se mi avete seguito quando ho trattato Van Gogh o Gauguin, ricorderete che certe loro immagini fanno a meno della prospettiva, per evidenziare proprio la semplicità di quelle popolari.

Il primo vero iniziatore di questo genere espressivo, dicevamo, fu Henri Rousseau (1844-1910), le cui opere divengono esemplari per questo genere pittorico. Essendo un autodidatta, egli si definisce allievo della natura. Infatti, l'ambiente, il creato, le cerimonie, le stagioni, che si rinnovano regolarmente, sono osservate con occhi pieni di candore e di meraviglia come se si ripetesse quotidianamente il prodigio.

È ovvio che, per vedere il mondo in questi termini, si deve avere un animo puro e guardare le cose come in un sogno fuori dal tempo eppure comprensibile a tutti.

Ora, affezionati lettori, vi riproduco un quadro intitolato “La zingara addormentata”, i cui piani si sviluppano in modo orizzontale, ma con impostazione trasversale. In primo piano, a destra, un vaso e un mandolino, quindi la zingara distesa e dormiente, poi la fiera, simile a un leone, infine il



Henri Rousseau, *Incantatrice di serpenti*, Jeu de Paume, Parigi

paesaggio desertico e la luna in alto.

Ora vi sfido a osservare un dettaglio suggestivo. Quale?

Beh, ormai siete scaltriti e abituati a osservare i particolari. La luna sulla destra è come se si specchiasse nel ciuffo della coda della fiera e ciò serve a sottolineare lo slancio orizzontale e spaziale della composizione.

E ancora: la luce della luna non è quella naturale ma è quella del sogno, il sogno della zingara, che potrebbe essere quello di tutti noi.

Osservate, ora, il vestito della donna che ha i colori dell'arcobaleno, mentre a sembrare pensoso è l'animale e non lei. Il tutto, lo avrete già notato, è soffuso di poesia generata anche dalle immagini antitetiche costituite dall'acqua da una parte e

dallo sfondo desertico sopra, dall'animale feroce e dalla donna addormentata, dalla musica e dal silenzio lunare.

Esimi lettori, questo quadro non vi sembra che preannunci il Surrealismo? Ma, già, non lo potete sapere. Ancora non lo abbiamo trattato e prima di farlo ci vorrà un bel po' di tempo, visti i tanti movimenti che si susseguono tra gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Quindi, quando parleremo dell'Avanguardia Surrealista ricordatevi di questo lavoro, che la precede di molti anni. Ora vi aggiungo le immagini di qualche altro quadro, perché le possiate osservare e criticare da soli. Io vi do un semplice *aiutino*. Guardate il disegno com'è sicuro e nitido, come brillanti sono i colori e come variati siano i blu, i rossi, i viola, e come a volte l'artista con un contrasto di nero e di bianco riesca a caratterizzare un gruppo di persone.

Il *naïf* non fu solo Rousseau. Ne abbiamo una schiera. Vi cito solo alcuni nomi: Emile Blondel, Miguel García Vivancos, Aristide Caillaud, uno dei più dotati, André Bouquet, ma anche italiani come Orneore Metelli, Gino Covili, Alfredo Ruggeri e tanti altri.

E a proposito di *naïf* non possiamo passare sotto silenzio Antonio Ligabue, anche se rispetto a quelli elencati è il più giovane ma anche il meno fortunato.

Devo dirvi, miei cari lettori, che la maggior parte dei testi di storia dell'arte da me consultati non cita affatto questo artista, qualche altro ne dà un cenno veloce. Io sono andata a spulciare qua e là su giornali, riviste, cataloghi e vi trascrivo quello che ho appreso; prima di tutto sulla vita, perché se non sappiamo nulla della sua biografia, non possiamo comprendere la sua arte.

Tra l'altro se mi chiedeste: "Ma, i lavori di Ligabue sono da ascrivere all'arte *naïve* oppure a quella degli psicopatici?"

In realtà non saprei fare una distinzione netta. Sui testi da me consultati e che riportano il suo nome viene citato come *naïf* e come tale noi lo trattiamo, anche se personalmente qualche dubbio potrei sollevare. Infatti, molta stampa ci ha tramandato Antonio Ligabue come sostanzialmente affetto da schizofrenia, aggravata anche dalle condizioni famigliari ed economiche oltre che fisiche e sociali. Intanto all'anagrafe il suo nome è Antonio Costa,



Antonio Ligabue, *Diligenza con paesaggio e Villa di Casanova Rambelli*, Fondazione Antonio Ligabue, Gualtieri

nato a Zurigo il 18 dicembre del 1899. La madre Maria Elisabetta Costa è un'immigrata venuta da Bolzano, la quale abbandona quasi subito il bambino e poi sposa un certo Laccabue, che se lo legittima. Ma Antonio era stato affidato tempo prima a una coppia senza figli: i Göbel. Il bimbo a quel tempo è già affetto da rachitismo, ma nonostante ciò mamma Elise lo ama teneramente, amore che

Antonio ricambia. Papà Göbel, invece, ama più il vino che il lavoro, tanto è vero che la famigliola si sposta sovente di città in città.

Intanto, Antonio cresce, anche se rimane sempre gracile e tormentato dal gozzo, che lo fa soffrire. A casa è generalmente calmo. Ma a volte dà in escandescenze violente verso la madre adottiva. Quando si calma, torna affettuoso come sempre,

Antonio Ligabue, *Tigre reale*, Fondazione Antonio Ligabue, Gualtieri





Antonio Ligabue, *Autoritratto*, Fondazione Antonio Ligabue, Gualtieri

affetto che nutre anche per gli animali, tanto da allevare una quindicina di conigli.

Come tutti i bambini viene mandato a scuola, ma i risultati sono scarsissimi. A questo punto viene internato a Tablat, in un istituto per ragazzi difficili e l'anno dopo a Marbach.

Qui, Antonio dimostra un carattere indocile. Per ogni minima parola che gli si rivolge, e non parliamo poi dello scherzo, dà in escandescenze. Addirittura, sperando di essere rimandato a casa, piange per tre giorni di seguito ma inutilmente. Va soggetto anche a crisi di nervi e si calma solo se può disegnare. Col passare del tempo il giovane Laccabue piano piano dimostra che il suo carattere è migliorato. Ma l'equilibrio dura poco, e a un certo punto è cacciato dalla scuola a causa dell'accusa di scostumatezza.

È ormai un ragazzo quando nel 1915 rientra a casa dai Göbel. Decide, quindi, di mettersi a lavorare come contadino, ma presto abbandona questa attività, perché rimane traumatizzato dall'uccisione di un animale. Rientra di nuovo dai Göbel. A casa l'equilibrio mentale dura poco, perché Antonio si dimostra troppo aggressivo nei confronti della madre adottiva, che lo fa internare in un ospedale psichiatrico. È qui che inizia a dipingere gli

animali, cominciando esclusivamente dagli occhi, certo non per una scelta consapevole ma per una necessità interiore. Negli occhi vede una possibile minaccia, una paura che gli dà angoscia?

Infatti, a partire dall'occhio, Antonio sviluppa poi tutto il resto della composizione, composizione che spesso deborda dai margini, perché man mano che lavora altre immagini gli vengono in mente, che, ovviamente, non può più inserire nei limiti della tela. Intanto, calmatosi, ancora una volta può tornare a casa e iniziare di nuovo a lavorare. Ma la tranquillità anche questa volta dura poco: fa una violentissima scenata a mamma Elise, la quale non sapendo più a quale santo votarsi, si rivolge alla polizia nella speranza che qualcuno gli somministri un solenne rimprovero.

Il periodo è quello della Prima guerra mondiale e troppi profughi si sono rifugiati in Svizzera, per cui il Laccabue viene spedito in Italia, nel paese del padre adottivo, Gualtieri.

Immaginate, carissimi lettori, in una persona già psichicamente labile, il quale si ritrova in un paese che per lui è straniero e di cui non conosce una sola parola, quale può essere la reazione. Vive davvero ai margini, oggetto di scherno degli abitanti, che ricambia di egual misura. La madre Elise adesso non può più fare nulla, può solo scambiare con Antonio lettere piene di angoscia e inviargli qualche pacco con del cibo e della cioccolata.

Per sopravvivere, nonostante le sue precarie condizioni, lavora come bracciante fino al 1928, ma, non sopportando più i compagni, fugge in campagna e diventa davvero come un selvaggio. Sopravvive solo per qualche elemosina, però continua a dipingere, fino a quando uno scultore, Marino Mazzacurati, non s'interessa a lui e gli offre ospitalità. Quasi a volere rinascere a nuova vita, Antonio cambia il suo cognome in Ligabue. Finalmente i compaesani gli sono meno ostili, vedendo che ora diverse persone lo cercano. Nel frattempo, il nostro artista ha imparato il friulano, anche se non ha mai dimenticato il tedesco, le tradizioni, le superstizioni e i riti della terra dov'è nato, come quello di ferirsi e di mostrarsi agli altri insanguinato. In realtà, se si escoria il naso, ad esempio, per lui vuol dire che quella è la sede della potenza creatrice e questa è rappresentata dall'aquila, l'aquila innamorata del sole, e Antonio vi si identifica. Una ferita alla tempia vuol dire scacciare gli spiriti del male e così di

seguito. Ma se le ferite rimangono nascoste, allora non hanno valore, per averlo è necessario che gli altri se ne accorgano.

Per questo e altre stranezze non può non finire di nuovo in manicomio a Reggio Emilia. Mosso a pietà, un altro artista, Andrea Mozzali, si assume la responsabilità di proteggerlo. Ma c'è un'altra guerra. E non oso immaginare Antonio Ligabue che fa da interprete ai tedeschi, perché così gli viene ordinato. Ma, durante un'ubriacatura ferisce con una bottigliata un soldato tedesco, per cui viene rinternato in manicomio e alla fine della guerra viene dimesso e ricoverato in un'infermeria ove la retta viene pagata dal comune di Reggio Emilia.

È questo un periodo molto più sereno. Le sue opere cominciano a essere cercate e gli vengono allestite delle mostre. Col guadagno può soddisfare una sua antica passione: la motocicletta. Ne colleziona addirittura dodici, che tratta come se fossero persone, carezzandole o prendendole a calci.

Certo il suo sogno è possedere un'automobile, che finalmente si avvererà, ma ovviamente a causa della sua malattia, non può guidare. Allora, un altro pittore *naïf* si presta a fargli da autista, dal quale pretende che gli apra lo sportello quando entra e quando esce; insomma, ha quelle piccole manie umane, che gli si possono scusare date le sue condizioni di salute.

Ligabue ora è famoso, addirittura gli viene allestita una mostra a Roma, ove soggiorerà per alcuni giorni.

Si trasferisce intanto a Guastalla, dove incontra Cesarina, un'ostessa che ogni tanto gli posa un bacio su una guancia e che lui ritrae moltissime volte. Ma la gioia dura poco: Antonio, nel 1962, è colpito da una emiparesi, per cui ritorna in ospedale, ove muore nel 1965.

Ligabue, date le sue condizioni psichiche, non dipinge certo né per avere fama né per il mercato, ma per un'esigenza intima profonda, che gli permette attraverso il disegno e la pittura di esorcizzare le sue paure. Infatti, dipingere per lui è come compiere un rito.

Leoni, tigri e altre bestie sono soggetti in cui si identifica in modo da scacciare la loro presenza dalla sua mente. Infatti, come risulta da alcune testimonianze, mentre raffigura le sue fiere emette i loro versi, assumendo lui stesso la natura animale, si agita, lotta rimanendo alla fine esausto.



Antonio Ligabue, *Autoritratto*, Fondazione Antonio Ligabue, Gualtieri

Pensate, esimi lettori, che quando lavorava creava attorno a sé un recinto sacro, ove nessuno poteva entrare, tanto è vero che poneva davanti a sé uno specchio, per poter vedere se alle sue spalle sopraggiungeva qualcuno in modo da controllarlo e se per caso si avvicinava doveva rimanere assolutamente immobile, in caso contrario avrebbe spezzato il cerchio magico.

In altre parole, è attraverso la ritualità e attraverso il suo identificarsi nelle più svariate situazioni che Ligabue trova il modo per dominare il mondo, e nessuno è riuscito a penetrare nei suoi sogni, nelle sue angosce, nelle sue paure come lui.

Osservate i suoi autoritratti e vedrete che sembrano fatti in serie e tutti nella stessa posizione, tali da esprimere un'atmosfera ossessiva, mentre il colore, denso, spesso è spremuto sulla tela direttamente dal tubetto. Gli occhi spiritati ne fanno in tutto un essere simile alle sue belve dominatrici. In pratica, i suoi autoritratti sono delle maschere rituali, le quali non esprimono stati d'animo, che invece sono affidati ora a una farfalla, ora a un rapace e così via.

E per questa volta mettiamo un punto.

La situazione artistica italiana

Tra macchiaioli e divisionisti alla fine dell'Ottocento

di Lidia Pizzo

Gentili lettori, avete letto di situazioni artistiche francesi e tedesche.

Ma vi starete chiedendo: “Cosa succede in Italia in questo stesso periodo?”

Prima di rispondere è necessario dire delle condizioni storiche e socioeconomiche del nostro paese.

È stata realizzata, è vero, l'unità della nazione, ma tra gli intellettuali ora si è creato un vuoto, perché lo slancio ideale iniziale è stato spento e la politica è passata nelle mani delle cancellerie con le proprie “manovre”. Dal punto di vista sociale, una diffusa miseria si aggira per il paese insieme

Giovanni Fattori, *Soldati*, Galleria Nazionale di Capodimonte, Napoli





Giovanni Segantini, *Le due madri*, Galleria d'Arte Moderna, Milano

all'analfabetismo, cui bisogna aggiungere i tanti problemi derivanti da una nuova organizzazione amministrativa dello stato unitario, nonché la trasformazione in senso industriale di alcune regioni del paese, alla quale si aggiungano i contrasti tra capitalisti e operai.

Questi ultimi man mano prendono sempre più coscienza dei loro diritti.

Sotto l'aspetto culturale, alla fine dell'Ottocento si ha una vasta circolazione d'idee e di esperienze, che hanno come centro la Francia e specificatamente Parigi, anche se nelle altre parti d'Europa come l'Inghilterra, la Russia, la Germania, l'Italia stessa emergono qua e là personalità importanti. Un nome per tutti nella nostra penisola, Pellizza da Volpedo, sulla cui personalità, fino a oggi, probabilmente non si è fatta piena luce.

Dite la verità, lettori, vi state chiedendo di nuovo: "Perché la Francia è così centrale in questo momento storico?"

La risposta è complessa: primo perché di generazione in generazione ci sono state delle forti personalità come Ingres, David, Delacroix, Corot, Coubert, il gruppo degli impressionisti, Seurat, Van Gogh, Moreau, Redon e altri, a cui si aggiun-

ga il ruolo fondamentale rivestito da Cézanne per gli sviluppi successivi di tutta l'arte. Ma, insieme a questa situazione artistica bisogna anche aggiungere lo stretto rapporto tra pittori, scultori, musicisti e letterati nonché, e soprattutto, la centralità politico-sociale della storia della Francia con l'ascesa della borghesia industriale e le lotte operaie. Quindi, nell'Ottocento, come evidenziato, all'arte francese spetta un ruolo fondamentale sì, ma non di predominio, tanto è vero che quella italiana di questo periodo sente influenze anche tedesche e inglesi, che incidono variamente sulla produzione dei diversi artisti. E, comunque, a lungo si è dibattuto e si dibatte ancora oggi sul provincialismo dell'arte italiana di questo periodo.

Una cosa è certa: alla fine dell'Ottocento l'Italia ha un ritardo storico-culturale evidente, che, come dicevamo in un lontano passato, se incide nell'arte, non incide, però, nella musica, ad esempio. Personalità internazionali come Rossini, Verdi, Bellini, Donizetti non hanno rivali in Europa. Infatti, succede ovunque che se una delle arti flette da una parte, dall'altra si mette in evidenza un altro modo di espressività artistica. Così, se il melodramma tocca vette altissime, la stessa cosa non si può dire



Silvestro Lega, *Il pergolato*, Pinacoteca di Brera, Milano

per l'arte, a eccezione di alcune personalità come Fontanesi, Silvestro Lega, Gioacchino Toma o il già citato Pellizza da Volpedo e altri per quanto riguarda la pittura, mentre per quanto riguarda la scultura non si possono passare sotto silenzio personalità come Leonardo Bistolfi, Vincenzo Vela, Evaristo Boncinelli, Mario Rutelli e tanti altri.

Sull'evoluzione delle arti di questo scorcio del XIX secolo influisce l'opposizione all'accademismo, inteso come scelta di schemi trasmissibili e di formule storiche già collaudate entrate nell'immaginario collettivo, dall'altra queste stesse formule vengono richieste agli artisti per ragioni commerciali. Quale il motivo?

Essendo venuta alla ribalta una borghesia abbastanza ricca, questa si sostituisce alla committenza della chiesa o della nobiltà, e per mostrare il proprio potere economico arricchisce le dimore con i quadri degli artisti gettonati del momento; ma ciò ha anche un suo lato negativo: la perpetuazione di formule sempre uguali, che piacciono alla committenza.

Ma, anche quella statale fa il suo gioco, magari a scopo celebrativo e di affermazione politica.

A quanto sopra si devono sommare un po' in tutta Europa le esposizioni periodiche patrocinate dallo

stato o da privati a imitazione dei salons francesi. Molto spesso, poi, gli artisti per esporre le proprie opere affittano uno spazio privato, consuetudine esauritasi presto con la pratica dell'ingresso libero in luoghi pubblici o nelle apposite gallerie, anche perché il pubblico amante dell'arte diventa sempre più numeroso.

Merita una particolare attenzione la nostra Biennale di Venezia, che nacque come un'associazione culturale capeggiata dall'allora sindaco della città Riccardo Selvatico (quando i sindaci amavano la cultura...) con delibera nel 1893. Due anni dopo, poi, fu organizzata la prima esposizione con lo scopo di promuovere l'attività artistica e di mercato a Venezia.

Ma, torniamo all'argomento accennato prima. Mentre in Francia o in altri paesi europei si riscontra una stretta collaborazione tra artisti e letterati, si diceva, in Italia, invece, le due attività restano separate.

Tra l'altro, a rallentare il processo di allineamento dell'arte italiana a quella europea, e francese in particolare, concorrono i vari regionalismi; per cui, il processo di modernizzazione non avviene su base nazionale ma regionale. Da qui l'accusa di provincialismo all'arte italiana fin de siècle.

Così, mentre in Francia esplode l'Impressionismo tra il 1860 e il 1870, in Italia, invece, già a partire dal 1855 si riuniscono a Firenze al caffè Michelangelo un gruppo di artisti, i Macchiaioli, la cui poetica è quella di voler rinnovare la pittura in senso veristico. Sosteneva Adriano Cecioni: "Il vero, com'è e come si presenta, non è altro che una serie di macchie di colore e di chiaroscuro"¹. Nel gruppo, gli artisti più importanti sono certamente Signorini, Fattori, Silvestro Lega e altri.

Un inciso. Se siete su un treno in corsa, ditemi, lettori, come vedete il paesaggio? A macchie.

L'idea può essere giunta da qui? Qualcuno dice di sì. In figura alcune immagini dei macchiaioli.

Un altro movimento tutto italiano fu il Divisionismo.

Voi sapete che intorno agli anni Ottanta dell'Ottocento, in Francia nasce il Neoimpressionismo o Puntinismo (Nuove Direzioni numero 31, aprendo www.nuovedirezioni.it). In Italia, invece, compare

¹ A.A. VARI, "Storia dell'arte", Istituto geografico De Agostini, vol. IX, pag. 114

il Divisionismo. Esso riprende i dati teorici delle leggi ottiche di Chevreul e di Helmholtz nonché la scomposizione della luce di Rood, ma li interpreta in modo completamente diverso rispetto a un Seurat o a un Signac.

Come ricorderete, questi, invece di impastare il colore sulla tavolozza e stenderlo sul quadro, prendevano piccoli tocchi di colore puro e li accostavano tra loro, creando un effetto di grande luminosità. Lo scopo era quello di riportare sulla tela il massimo di realtà, escludendo ogni manifestazione dei sentimenti. Rammentate *“La Grande Jatte”*? Il Divisionismo italiano, invece, accolse solo il dato tecnico per approfondire, invece, i rapporti luministici, pervenendo anche alla divisione del tono dei colori, risultando la luce dalla combinazione di più colori, la cui scomposizione è affidata, però, alla sensibilità dell'artista. Sensibilità che ha la funzione di esaltare un certo naturalismo mistico, poiché il movimento accoglie le motivazioni più profonde del Simbolismo internazionale, anche se

viziato in Italia da un certo estetismo alla D'Annunzio. Tra gli esponenti di spicco del movimento troviamo Gaetano Previati, Giovanni Segantini e Pellizza da Volpedo.

E sapete chi fu il teorizzatore del movimento? Previati. Tecnicamente egli accostava filamenti di colori complementari al fine di rendere nel quadro un'atmosfera suggestiva, illuminata da una luce irreale. Come potete vedere nel quadro riportato in questo articolo.

In altre parole, la luce è la stessa di quella dei neoimpressionisti, ma diversa è la sua funzione, perché serve all'artista a dare una sensazione di “indefinitezza”, che rinvia al Simbolismo, di cui dicevamo, secondo il quale la scelta della materia inanimata rispecchia la spiritualità dell'artista.

Adesso passiamo a Giovanni Segantini (1848-1899), artista essenzialmente autodidatta. Solo in un secondo momento frequenta a Milano l'Accademia. È più giovane di Previati di sei anni. Ma aggiunge al Divisionismo e al Simbolismo di que-

Gaetano Previati, *Il re sole*, Galleria d'Arte Moderna, Milano





Leonardo Bistolfi, *Il dolore confortato dalle memorie*, Tomba Durio, Cimitero Monumentale, Torino. A destra, particolare



sti un altro dato: la lezione dei realisti Francesi trasposta nella situazione italiana.

Ricordate Coubert, Millet? Il loro realismo era stato variamente interpretato nel resto dell'Europa. Millet in particolare aveva introdotto la ricerca di rimandi spirituali nell'immagine rappresentata, in cui la figura femminile, lontana dalla cultura della donna angelo o della donna redentrice o mediatrice, è presente laicamente e non in modo subalterno all'uomo, in particolare quando l'artista vuole ritrarre la cultura contadina. Molte immagini di Segantini del filone naturalista-realista si rifanno, è vero, a questo genere di pittura ma in essa la figura femminile sottintende sempre un nucleo simbolico. Come potete vedere nell'immagine riportata in figura: "*Le due madri*", una delle più note. A questi due artisti divisionisti citati bisogna aggiungere Giuseppe Pellizza da Volpedo, a lungo dimenticato dalla critica e rivalutato solo intorno agli anni Sessanta del secolo scorso. Egli, a mio

parere, è il più interessante dei pittori del periodo, non fosse altro che per il quadro "*Il quarto stato*", che è diventato un'icona della marcia dei lavo-

ratori verso il progresso e delle loro battaglie politico-sindacali.

Pellizza, più giovane di Previati di sedici anni e di dieci di Segantini, frequenta diverse accademie allo scopo di raggiungere la migliore preparazione possibile.

Diventa amico di Segantini, che considera suo maestro. Intorno alla fine del secolo, abbandona la pittura da impasto per aderire alla corrente divisionista. Espone nel 1891 alla prima triennale di Brera insieme ai due artisti, di cui abbiamo parlato poco sopra, e s'impone subito all'attenzione del pubblico per le sue posizioni sociali d'avanguardia, che discendono dalle idee risorgimentali di ascendenza mazziniana. Infatti, negli anni 1890-91 c'erano stati gli scioperi operai, che avevano molto interessato l'artista, tra l'altro figlio di contadini, anche se abbienti, e che trovano altissima espressione nel *"Quarto stato"*, citato, opera dalla lunga

elaborazione o come si direbbe oggi un *work in progress*, il quale si conclude tra il 1898 e il 1901 e che mostra la piazza di Volpedo con una massa di personaggi, popolani, operai e contadini ripresi dal vivo.

In primo piano ci sono due uomini e una donna, la composizione si svolge per linee parallele su uno sfondo di alberi e di cielo azzurro cupo e rosso. Quest'opera viene esposta alla Quadriennale di Torino del 1902. L'artista sperava in una critica positiva che non ebbe; anzi, il lavoro fu molto criticato.

Questo fatto angustió molto Pellizza, che si isolò sempre più. Tra l'altro la sua esistenza fu funestata



Medardo Rosso, *Impressione di bambino davanti alle cucine economiche*, Cera, Galleria Nazionale di Arte Moderna, Roma

dalla morte di diversi famigliari, tra i quali una sorella, il figlio e poi la moglie, per cui non resse al dolore e alle delusioni, e ancora giovane si tolse la vita.

E per chiudere vorrei fare un cenno alla scultura fine Ottocento e inizi Novecento in Italia, in particolare a quella "impegnata", che si collega alle istanze sociali, dal momento che operai e contadini prendevano sempre più coscienza della loro forza, mentre il Socialismo conquistava larghi strati di consenso, istanze che abbiamo visto già in Pellizza e che ritroviamo in Leonardo Bistolfi, Vincenzo Vela, Evaristo Boncinelli, Mario Rutelli e nel prodigioso naturalismo di Vincenzo Gemito,



Pellizza da Volpedo, *Quarto stato*, Galleria d'Arte Moderna, Milano

in Riccardo Ripamonti e in alcuni casi nello stesso Medardo Rosso e in molti altri.

Tra tutti do qualche cenno all'attività di Medardo Rosso e di Bistolfi (1859-1933), quest'ultimo artista fu variamente giudicato nel tempo in cui visse e di cui la storia ha poi fatto giustizia rivalutando i suoi meriti. Comunque sia, egli influenzerà la scultura italiana per un trentennio. Frequenta l'Accademia di Brera come Medardo, più anziano di lui di un anno ma insofferente di ogni limitazione della libertà espressiva.

Entrambi sono nati a Torino ed entrambi mettono insieme verismo e pittoricismo, entrambi vivono per un certo periodo in Francia, dove Medardo, in particolare, incontra l'Impressionismo, che lo induce a concentrarsi sulla immediata verità dell'immagine, mentre Bistolfi si libera del racconto aneddotico, per concentrarsi maggiormente sull'allegoria e quindi avvicinarsi al Simbolismo. Basti osservare *"Il dolore confortato dalle memorie"* in cui tante figure femminili fanno da sfondo all'emergere dell'immagine centrale fortemente aggettante. Vediamo se siete, miei lettori, diventati esperti. Quelle figure del fondo a quale corrente sembrano potersi assimilare?

Sì, è come dite, ai Preraffaeliti. Mentre la figura

centrale che raffigura il Dolore è certamente da ascrivere all'influenza di Rodin, in particolare alla scultura che raffigura Balzac in cui simile è il movimento delle pieghe del vestito e la posizione delle mani incrociate sul davanti.

Bistolfi realizza diversi monumenti funebri, tanto che viene denominato *poeta della morte*, ma non solo per questo, anche perché nella sua opera è sempre presente questo sentimento della fine, che è tipico del Decadentismo, addolcito nel nostro artista da una dolente meditazione sulla vita e sul suo rapporto con la morte, non per nulla D'Annunzio scrive nello stesso periodo *"Il trionfo della morte"*.

Quanto c'è di monumentale in Bistolfi, tanto c'è di anti-monumentale in Medardo Rosso, che si salva dallo scadere nell'aneddoto e nel bozzetto perché "il frammento di spazio in cui l'oggetto è compreso, e in cui si sviluppa il moto delle relazioni atmosferiche e luministiche, fa tutt'uno con l'oggetto, deve diventare scultura".

Come dice Argan².

² Giulio Carlo Argan, "L'Arte Moderna", RCS Editoriale Quotidiani, Sansoni Editore, 1990, pag. 124.

Il Cubismo

Movimento di rottura

di Lidia Pizzo



Pablo Picasso, *Case in collina a Horta de Ebro*, Museum of Modern Art, New York

Cari lettori, una rinfrescatina alla memoria non guasta mai! In un numero precedente (n. 37 di Nuove Direzioni) ho accennato a Picasso, più giovane di Matisse di dodici anni, ma ugualmente importante per la storia dell'arte tra la fine dell'800 e la prima metà del '900. Entrambi frequentano il salotto di Leo e Gertude Stein, ove

gli ospiti si dividono tra picassiani e matissiani, e ove tutti e due gli artisti danno vita a stili di pensiero diversi e quindi a stili artistici diversi, ma sempre rispettosi uno dell'altro.

Siamo proprio nei primi anni del XX secolo, periodo straordinariamente fecondo di pensiero filosofico e d'invenzioni: cinema, dirigibile,

automobile, microscopio, telescopio e così via. Dall'altro lato: Freud intraprenderà l'esplorazione del subconscio; Einstein elaborerà la teoria della relatività; Bergson dividerà il tempo in *tempo della scienza*, fatto d'istanti tutti uguali, misurabili e reversibili, e *tempo della coscienza*, fatto dall'accumulazione dei ricordi e sempre presente alla memoria, la cui dimensione sarà la *durata*, che tanta parte avrà nella cultura del tempo a partire dal Cubismo e fino ai giorni nostri; Stravinskij, Bartók, Schönberg, Webern e altri rivoluzioneranno la musica, mentre in Inghilterra William Morris difenderà la dignità dell'arte applicata da estendersi anche alla produzione industriale e troverà sostenitori in Germania nel movimento *Deutscher Werkbund* e nella stessa Russia nel gruppo *La rosa azzurra*, che promuoverà mostre e scambi con gli artisti di punta francesi; nascono i movimenti d'avanguardia.

Quanto sopra farà sì che tutta l'Europa sarà attraversata da venti di modernizzazione.

Pazienti lettori, siete confusi da tante novità? Anch'io lo sono, ma, quelli citati sono elementi tutti che hanno reso possibile il nostro benessere di oggi e hanno cambiato il modo di percepire la realtà (sensorio umano).

Allora, prima di entrare nel vivo della discussione, desidererei dire, per sommi capi, che per secoli la pittura e la scultura avevano rispettato determinati canoni, come la prospettiva, il naturalismo dell'immagine rappresentata, il chiaroscuro per rendere i volumi, il colore naturale e così via.

Con l'Impressionismo cambia tutto, viene abolito lo stesso chiaroscuro; col Postimpressionismo anche il colore naturale; e infine col Cubismo la prospettiva rinascimentale.

Ma, torniamo al nostro argomento di apertura: il Cubismo. È il critico d'arte Luis Vauxelles, arroccato su vecchie posizioni, che, vedendo la mostra cubista del 1907, dà ai quadri il nome di *bizarres cubiques*.

Intanto, miei cari, un'altra "rinfrescatina" alla memoria non guasta. Devo ricordare che nel 1907 il Salon d'Automne dedica a Cézanne, artista solitario, ombroso e appartato, una retrospettiva che lascia stupefatti i presenti.

Ricordate? (Nuove Direzioni n. 32). Contro la fugacità dell'impressione suscitata dalla realtà



Georges Braque, *Violino e brocca*, Kunstmuseum, Basilea

negli Impressionisti, l'artista avrebbe voluto dare con le sue teorie solidità alla forma e costruire per l'arte una realtà armonica come quella della natura; e, per farlo, aveva scoperto una regola semplicissima: ridurre gli elementi della natura a tre forme, il cilindro, la sfera, il cono, il tutto messo in prospettiva, in modo che ogni lato degli

oggetti fosse diretto verso un punto di fuga centrale (v. Nuove Direzioni numero citato). Inoltre, già Cézanne stesso, nel dipingere gli oggetti in un quadro arrivava a rappresentarli da prospettive diverse, a volte appena variate.

In pratica, laddove Seurat aveva analizzato il colore nelle sue componenti elementari e aveva posto piccoli tocchi di colore uno accanto all'altro, lasciando all'occhio dello spettatore il compito di unirli e di ottenere le sfumature, allo stesso modo il Cubismo *smonta* le forme nei singoli piani che ne delimitano lo spazio, per riunirli poi come le facce di un poliedro, staccate l'una dall'altra ma poste una sull'altra e con posizioni diverse rispetto alla superficie del quadro. In questo modo l'occhio dello spettatore, analizzando le forme, ne può fare una ricostruzione oggettiva. Si determina così non la percezione casuale di un'immagine ma una relazione oggettiva sulla realtà dell'oggetto raffigurato, della sua struttura e dello spazio che l'oggetto occupa.

Questi, mi rendo conto, sono concetti complessi. Allora, vi pregherei di leggerli qualche volta in più e contemporaneamente avere presente qualche immagine, così, miei cari lettori, tutto vi sarà più chiaro.

Accanto alle teorie di Cézanne, non bisogna dimenticare la conoscenza della scultura negra, frutto di

una cultura primitiva, ma che era riuscita lo stesso a semplificare i volumi e a dare ugualmente all'oggetto una grande forza espressiva, di contro alla cultura occidentale, che da millenni si servi-

va della proporzione, dell'armonia, dell'equilibrio delle forme. Tra i presenti alla mostra di Cézanne c'è, oltre Picasso, anche Braque, i quali, sentendo l'urgenza di un rinnovamento della pittura, si rendono subito conto della portata innovativa del pensiero dell'artista, e da questo momento iniziano una stretta collaborazione. S'incontrano



Georges Braque, *Il portoghese*, Kunstmuseum, Basilea

quasi giornalmente e si confrontano sui progressi fatti nella realizzazione delle loro opere.

Si è a lungo dibattuto se il padre del Cubismo fosse Braque, artista meditativo e tranquillo, o

Picasso, intemperante e spesso introverso. In base ai documenti, i critici contemporanei sostengono che il vero padre del Cubismo fu Braque, mentre fu la vulcanicità di Picasso a diffonderlo.

Comunque sia, se osservate le opere dei due affiancati, vi renderete subito conto che il vero “poeta” è il primo, a mio modesto parere.

Vi starete chiedendo, miei aficionados: “Insomma, senza complicarci la vita, come vedevano i cubisti la realtà?”

Eccovi accontentati. Noi sappiamo che il Rinascimento aveva scoperto la prospettiva, per cui

da ogni lato, vi renderete subito conto che i tratti si modificano, le immagini che avete del viso si sdoppiano, il colore risulta diverso, le forme si trasformano e così di seguito. Ecco, questo è quello che i cubisti vogliono rappresentare.

Secondo Braque e Picasso, nell’elaborazione di un quadro bisogna abolire l’inessenziale, mentre le forme semplici devono ricevere risalto insieme ai piani spezzati, per cui, siano essi oggetti o soggetti, devono sembrare come le sfaccettature di un agglomerato di cristalli. In altre parole, di un oggetto collocato nello spazio, si devono prende-



Pablo Picasso, *Prosciutto, bottiglia e giornale*, Musée National d'Art Moderne, Parigi

uno spettatore poteva osservare un oggetto da un solo punto di vista privilegiato. Ma cosa può succedere se l'osservatore si muove e i punti di vista sono molteplici? Infatti, se facciamo attenzione al nostro modo di vedere un oggetto, il nostro punto di vista in realtà non è immobile ma guarda per sequenze, che poi il cervello unifica. Voi stessi, lettori, potete fare un esperimento. Guardate un viso molto da vicino e osservatelo

re in considerazione alcuni aspetti caratteristici, costitutivi insomma, e riunirli in un'unica visione in modo da avere presente un oggetto-tipo.

Con il Cubismo, dunque, a essere messa in discussione non è la tecnica, come ad esempio con i Fauves o il Simbolismo, ma la percezione stessa della realtà, il rapporto tra oggetto e soggetto. In altre parole, a essere messo in discussione è il metodo conoscitivo. Il pericolo, in tutto questo,

è quello di rompere l'omogeneità, l'unità della percezione dell'oggetto, che deve essere assolutamente oggettivo e impersonale, tanto è vero che i due artisti eliminano anche la firma dal quadro, riservandola solo alla parte posteriore.

I lavori di questo periodo vengono classificati come "Cubismo analitico".

Come voi stessi, cari lettori, starete pensando, questo metodo porterà man mano a un'astrazione sempre maggiore.

Braque, nell'esecuzione delle sue opere presta maggiore attenzione alla vibrazione della luce, mentre Picasso si dedica a una maggiore resa plastica degli oggetti.

In pratica, in questa prima fase cubista, il *volume* perde la sua specificità a vantaggio dei piani, laddove lo *spazio* perde la sua omogeneità, la sua visione unitaria, in favore di una nuova concezione dello stesso, in cui gli oggetti diventano come se fossero trasparenti. Nel frattempo, sia l'uno sia l'altro introducono la forma ovale della tela insieme a oggetti facilmente riconoscibili come ritagli di giornali, manifesti, carte da gioco, parole eccetera.

Nascono così i *collage*, iniziati per la verità da Braque (il cui padre era decoratore) e imitati da Picasso, per cui, grazie ai materiali estranei alla pittura, torna il cromatismo di contro alla monotonia dei quadri del periodo immediatamente precedente.

Desidero, miei pazienti lettori, farvi osservare un dettaglio non di poco conto presente nei quadri cubisti. Come dicevamo, rispetto alla visione tradizionale, per cui un oggetto è visto da un solo punto di vista, essi vi inseriscono più punti di vista, per cui un oggetto è visto dall'alto, dal basso, di sopra, di lato e così via. Per far questo è necessario del tempo. A dirlo in due parole, insieme alla larghezza, altezza, profondità, viene inserita una quarta dimensione, il *tempo*, che non pertiene solo all'artista, il quale per ogni prospettiva di un oggetto rappresenta-

to vi deve girare intorno, ma anche al fruitore. Questi deve avere il tempo di analizzare e ricomporre le singole parti, ricostruirle mentalmente, e infine giungere all'immagine e al suo significato. Ed ecco che torna il nostro Bergson con la concezione del tempo come *durata*.



Georges Braque, *Donna con chitarra*, Musée National d'Art Moderne, Parigi

Adesso, immaginate, lettori, gli spettatori dinanzi a una mostra cubista! Anche quelli dalla mentalità più aperta s'indignano, e non parliamo poi della critica. Solo due poeti li sostengono: Guillaume Apollinaire e André Salmon, a cui si aggiunge un poeta che occasionalmente scriveva di critica d'arte: Max Jacob, amico anche di

Picasso, e il giornalista André Varnod, il quale farà di tutto per far conoscere meglio questo movimento. Ma, come spesso suole avvenire, vi fu un mercante d'arte molto lungimirante di origine tedesca: Daniel Kahnweiler che, oltre ad acquistare i lavori cubisti, ne diviene anche storico e contribuisce a far conoscere il movimento non solo in Francia ma altresì in Germania e nell'Europa Centrale.

Tra i sostenitori non dobbiamo mai dimenticare, come già dicemmo per Matisse, Gertrude e Leo Stein, presso la cui casa ogni sabato si riuniscono intellettuali di varia provenienza, francesi e non.

Intanto, gli stessi principi del cubismo in pittura saranno applicati alla scultura. Nel 1912-13 Picasso realizza l'opera "*Chitarra*", in figura, con lamine di ferro e filo metallico. Qui l'artista rompe definitivamente con la tradizione della scultura fatta di materiali duri attraverso la "tecnica del levare" e si serve, invece, di materiali di scarto, che assembla variamente, apportando una vera e propria rivoluzione, che avrà conseguenze su tutta l'arte del XX secolo e fino ai giorni nostri, tanto che oggi non si parla più di scultura ma di "conformazioni tridimensionali". In quest'opera Picasso seziona la forma e la manipola, divide l'interno allo stesso modo degli oggetti rappresentati in pittura, mentre il vuoto, che vediamo quando avviciniamo gli occhi alla cassa, qui è riempito da un cilindro. Quindi, non solo possiamo vedere la forma della chitarra, ma possiamo controllare anche l'interno nella sua struttura.

Una curiosità che vi farà sorridere: queste *costruzioni cubiste*, realizzate con materiali poveri come latta, cartone, ferro, prodotti di scarto e via di seguito, vengono fotografate e riprodotte sulla rivista "*Les Soirées de Paris*" diretta da Apollinaire, i cui abbonati, che in tutto, erano 40, dopo tali immagini, 39 ne ritirarono l'abbonamento!!!

Questo per dire che i veri innovatori quasi mai incontrano il favore del pubblico, se non quando il loro linguaggio sia entrato nell'immaginario collettivo e i codici di riferimento di lettura della realtà siano entrati nell'uso.

E comunque c'è da dire che sia Braque sia Picasso non fondano un vero e proprio movimento, anche se molti artisti trovarono in loro un punto di riferimento come Juan Gris, Derain, Metzinger, Léger, Delaunay, gli stessi fratelli Duchamp e altri.



Pablo Picasso, *Chitarra*, lamina e filo metallico, The Museum of Modern Art, New York

L'Europa si avvia intanto verso la carneficina della Prima guerra mondiale, ma a Parigi continuano a confluire intellettuali, pittori, scultori, scrittori.

Braque e Apollinaire, tra gli altri, partono in guerra, ma entrambi, feriti alla testa, rientrano a Parigi. Picasso si rifiuterà di andare a trovare il



Georges Braque, *Tavolino nero*, Musée National d'Art Moderne, Parigi

suo compagno di avventura cubista in ospedale e troncherà ogni relazione con lui, mentre Apollinaire morirà nel 1918 a causa dell'epidemia di spagnola.

Prima di concludere, miei cari, aggiungiamo che Picasso si rende conto che il Cubismo come era stato concepito e condotto comincia a intaccare l'*unità* dell'oggetto rendendolo irriconoscibile.

Pensa, allora, nell'osservare l'immagine, di scegliere alcuni attributi essenziali, cioè delle caratteristiche di fondo della stessa riconoscibili da tutti, e di riunirli in un'unica immagine. Ne è esempio probante *"Prosciutto, bottiglia e giornale su un tavolo"*, riprodotto in figura, del 1914, in cui il colore monocromo del primo Cubismo viene sostituito dalle variazioni di diversi colori vivaci e in cui viene restituita agli oggetti la propria omogeneità, come potete vedere osservando le prime due opere e paragonandole poi con questa individuata come esempio di "cubismo eidetico".

Osservate bene, ricompaiono le linee di contorno, che non avevamo più visto nel Cubismo analitico. Anche Braque, per proprio conto, insegue la medesima evoluzione, riducendo gli oggetti ai propri attributi riconoscibili dai fruitori, ma nello stesso tempo, molto più riflessivo di Picasso, cerca di dare volume agli stessi, posti nello spazio, come notate in *"Tavolino nero"*, in cui gli elementi frantumati del primo Cubismo, che avevano toccato quasi l'astrazione, qui vengono ricomposti in una coerente unità plastica e spaziale. Il Cubismo, in effetti, non è una vera e propria corrente coerente, dicevamo. Molti artisti, infatti, pur affascinati da questo modo di elaborare la realtà, desiderano dare soluzioni proprie al problema della visione e cercano quindi una propria indipendenza sia da Braque sia da Picasso. Tra l'altro all'orizzonte si profila già una reazione figurativa.

E per ora ci fermiamo qui, e tiriamo un gran sospiro di sollievo!?

I Cubisti

Altri punti di vista...

di Lidia Pizzo

Miei aficionados di questa rubrica, sapete già che spesso amo ripetere i concetti, così resteranno più impressi nella memoria; pertanto torno a ripetere che il Cubismo fu una corrente, più che un movimento omogeneo, ma che ha cambiato la funzione dell'artista nella società. Ora, andiamo con ordine. Dicevamo in precedenza che gli impressionisti nelle loro opere rinnovano la visione della realtà, perché aboliscono la prospettiva rinascimentale, il chiaroscuro, il colore naturale, lasciando, però, intatto il rapporto dell'artista con la realtà analizzata, compresa o contestata, studiata e rappresentata secondo la sensibilità di ciascuno. Col Cubismo di Braque e Picasso, questo rapporto muta. Infatti, la realtà non è più analizzata in presa diretta ma mediata dall'arte stessa, dalla cultura insomma. Lo stesso Carlo Argan sostiene che dopo l'Espressionismo (vedi n. 40 di Nuove Direzioni) molto spesso l'arte non è più rappresentazione della realtà, ma *azione sulla realtà*, in quanto si è fatta strada la convinzione secondo cui l'artista ha un compito nella società: quello di lottare attraverso la propria opera contro le forze conservatrici in favore di quelle progressiste. Di conseguenza, l'arte non è più rappresentativa ma diventa funzionale a qualcosa. Ricordate Guernica di Picasso, oppure lo schierarsi dell'artista con la democrazia contro i totalitarismi e le guerre?

A questo punto, carissimi, riassumiamo ancora una volta. Nei primi lustri del '900, da una parte si attribuisce all'arte, come dicevamo, la capacità e la funzione di poter cambiare le condizioni di vita del soggetto sottoposto al lavoro alienante dell'industria, ad esempio; dall'altra, in contrapposizione, si attribuisce all'arte una funzione meramente creativa, che la pone fuori dal sistema dell'industria. In relazione al primo filone abbia-



Jean Metzinger, *Tea Time*, Museum of Art, Philadelphia

mo il Cubismo, il Blaue Reiter di Kandinskij, il Costruttivismo e il Suprematismo russi, nonché De Stijl; in relazione al secondo filone abbiamo la Metafisica, il Surrealismo, il Dadaismo, i quali prevedono l'irriducibilità dell'arte a qualunque sistema, che abbia a che fare con l'industria e la borghesia conservatrice.

Vi siete un po' confusi, lettori? Niente paura. Risolveremo i problemi man mano che si presenteranno con la chiarezza di sempre.

Dicevamo a proposito del Cubismo, che su di esso, oltre a Cézanne, influisce l'arte negra. Ma, abbiamo dimenticato di aggiungere la lezione del naïf Henri Rousseau (1844-1910) il quale, già a partire

dalla fine dell'Ottocento, fa tabula rasa non solo della prospettiva, ma anche del rilievo degli oggetti, dei rapporti tonali e della *bella pittura* degli impressionisti e dei fauves e compagni.

Inoltre, il Cubismo non è solo quello di Braque e Picasso. C'è un gruppo di giovani, anch'essi entusiasti delle teorie di Cézanne, che si accosta alla corrente ed espone nel 1911 al Salon des Indépendants nella famosa sala 41, suscitando ovviamente scandalo; vi fanno parte Jean Metzinger, Albert Gleizes, Le Fauconnier, Fernand Léger, Robert Delauney, ciascuno con la propria personalità e l'originalità dell'interpretazione del Cubismo, nonché dello studio dei volumi, per rendere i quali impiegano colori bruni, ocre, verdi smorzati. Certo, questo non è un gruppo omogeneo, come si diceva, e tra loro le personalità più forti e originali sono senz'altro Delauney e Léger, per temperamento molto più creativi dei primi tre.

Uno dei quadri più interessanti dell'esposizione è *Tea Time* di Metzinger, soprannominato la *Gioconda del Cubismo*. Se osservate i volumi, noterete che sono molto semplificati, mentre i piani, molto sfaccettati, sono fatti risaltare sia attraverso una linea scura continua, sia attraverso l'illuminazione. Ciò fa accostare il quadro al Futurismo, il cui primo manifesto risale al 1909, quindi di qualche anno anteriore a questa mostra e del quale parleremo diffusamente fra qualche tempo. Infatti, vorrei esaurire i movimenti coevi fuori dell'Italia, per concentrarmi sul fenomeno italiano, fino a poco tempo fa sottovalutato. Ma, torniamo al nostro Metzinger e al suo *Tea Time*. Rispetto a Picasso e Braque, egli ha una visione artistica diversa. Se per i primi due ciò che

si deve porre in risalto è l'oggetto, per il nostro artista è il soggetto a essere frammentato e i vari frammenti riportati sulla tela devono essere visti da prospettive diverse, per cui acquisterà grandissima importanza l'armonia della forma compositiva del quadro. Un altro interessante artista della corrente cubista è senz'altro Léger (1881-

1955) che espone molti suoi lavori al Salon des Indépendants nella sala 41, di cui si diceva, nel 1911. Anche lui, come Metzinger, dà importanza al soggetto del quadro, perché la costruzione plastica dello stesso sia quanto più possibile rigorosa. Lo constatate osservando in particolare *Donna in blu*.

Qui i colori grisaille di Braque e Picasso hanno lasciato il posto ai rossi, blu e gialli, che, come cammei, si stagliano sulla composizione segnata da decise linee di contorno, che fanno risaltare i volumi, i quali danno alla composizione, come potete vedere, un taglio architettonico, oltre a conferirle grande dinamicità. Léger stesso affermava che nei suoi



Fernand Léger, *Donna in blu*, Kunstmuseum, Basilea

quadri c'era una vera e propria *battaglia di volumi*, la qual cosa sottolineerà ulteriormente il carattere dinamico delle sue figurazioni.

Sentite, miei cari lettori, odore di Futurismo? Certamente, ma mai i francesi avrebbero ammesso di subire l'influsso di questo movimento. Lo vedremo successivamente in Duchamp con *Nudo che scende le scale*. In un secondo momento Léger evolve nella sua poetica e si orienta ancora più decisamente verso le attività dell'uomo, che tanta influenza avrà nello sviluppo successivo di alcuni movimenti artistici. Uomo del popolo, rimarrà sempre tale con una fede incrollabile nel Socialismo e nel progresso industriale. Adesso, gli og-

Robert Delaunay, *Torre Eiffel rossa*, Art Institute Chicago

getti simbolo saranno tubi, macchine, fabbriche, persone, con cui l'artista vorrebbe decorare la vita degli uomini, come un tempo si decoravano i luoghi sacri. Nella sua poetica Léger vuole, in questo secondo momento della sua attività artistica, mettere in sordina ogni belletto pittorico, ogni sapienza della mano e lo stesso stile, per far risaltare la verità, la vita e soprattutto l'uomo della civiltà industriale. Egli cerca nei contrasti delle figure la rappresentazione stessa dell'esistenza. Gli spazi, le forme, i colori, anche quando abbandonerà la figurazione, non sono altro che costruzioni, strutture che rimandano all'uomo e alla sua attività. A questo punto, lettori, nella speranza che abbiate tutto ben chiaro, spendiamo qualche parola su altri artisti a iniziare da Robert Delaunay (1885-1941); influenzato anche lui da Cézanne, sostiene che il Cubismo si muove troppo nell'alveo della tradizione. Infatti, egli afferma che la forma vera di un oggetto è una sola, mentre tutte le altre dipendono dalla loro posizione e variabilità nello spazio e nella luce, ma anche dal movimento dell'artista e del fruitore. Delaunay comprende,

ben presto, che la luce non rende netti i profili delle cose, di conseguenza nei suoi lavori sfuma i contorni degli oggetti più illuminati. Questo non fa altro che disintegrare le forme, affinché i vari volumi vengano a dissolversi nei ritmi cromatici. È come se l'immagine esplodesse in piccoli frammenti distinti uno dall'altro. Questo metodo di lavoro, pertanto, farà vedere un oggetto attraverso prospettive diverse e spesso opposte e darà una forte dinamicità alle immagini. Basta osservare *La Torre Rossa*, in cui ogni tracciato lineare è eliminato e le forme sono riconoscibili perché le superfici colorate risultano giustapposte. La torre è il simbolo della città nello spazio urbano ma nello stesso tempo essa è inserita in uno spazio cosmico. Quanto sopra porterà poco dopo Delaunay verso il vero e proprio astrattismo.

Ovviamente, come constatate, le personalità più forti del Cubismo dopo Braque e Picasso sono senz'altro Delaunay e Léger, per temperamento i più creativi, anche per l'influenza che avranno nello sviluppo dei movimenti artistici successivi. E, comunque, affezionati lettori, tenete presente che tutti indistintamente sostengono di aver tratto ispirazione da Cézanne e non da Braque e Picasso, che risultavano ignorati, poiché questi non esprimevano nei Salon ma da Kahnweiler.

In realtà, dai documenti risulta che diversi di loro conoscevano bene i lavori dei due.

Ma, cosa volete? Anche gli artisti sono tipetti ambiziosi e cupidi di gloria!

Ora, vorrei spendere due parole su un artista contemporaneo di Picasso, che aderisce al Cubismo: Juan Gris (1887-1927). Della corrente adotta la variazione dei punti di vista, usando colori vivaci indipendentemente dal tono locale. Nelle sue composizioni si serve in maniera magistrale e altamente poetica dei *papier collé*, unendo i vari materiali in modo armonioso. L'artista, a differenza di Braque e Picasso, avrebbe voluto trovare, per ogni forma riportata in un quadro, una specie di *proporzione aurea* tra questa e lo spazio occupato, in modo da equilibrare i piani colorati. Come già Delaunay, anche lui affronta il problema della luce, la quale però diviene in Gris misura dei valori cromatici, tono insomma, che dà alla composizione la massima armonia, come voi stessi potete constatare nel quadro riportato nell'immagine: *La tavola*.

Adesso, carissimi lettori, andiamo a scomodare i

fratelli Duchamp: Gaston, noto con lo pseudonimo di Jaques Villon, Raymond Duchamp Villon e il più famoso Marcel Duchamp. Infatti, ogni domenica i Duchamp riuniscono nella loro casa Picabia, Gleizes, Metzinger, Roger de La Fresnaye e qualche altro. Il fratello di Marcel Duchamp, Jaques Villon, insoddisfatto delle regole della visione del Cubismo, si dedica, invece allo studio dei volumi e, rifacendosi ad alcuni scritti di Leonardo, comincia nei suoi lavori a costruire i quadri in funzione piramidale e basati sulle regole matematiche e geometriche di Luca Pacioli, il quale aveva scoperto durante il Rinascimento la *Divina Proporzione*, in un'opera d'arte di cui parlammo nei primi numeri di InCamper. Infatti, il gruppo si denomina *Section d'or* e come tale partecipa al Salon des Indépendants nel 1912.

In particolare, Villon conduce una ricerca anche sulla scomposizione dello spazio in piani trasparenti di grande luminosità, che richiamano l'Impressionismo, ponendosi già sulla strada dell'a-

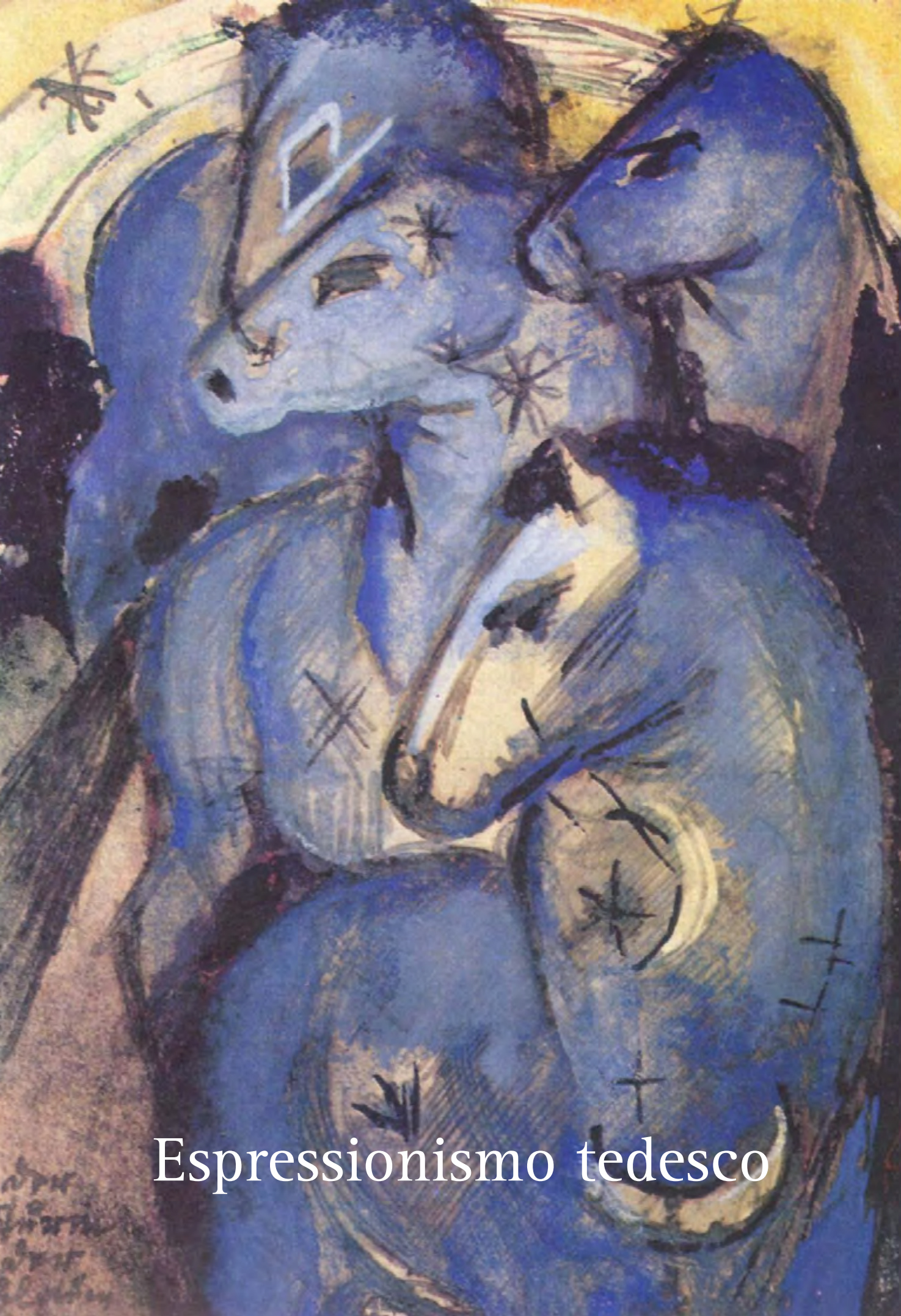
Juan Gris, *La tavola*, Museum of Art, Philadelphia



Francis Picabia, *Edtaonisi*, Art Institute, Chicago

strazione. Infatti, a partire dal 1912 i suoi colori non sono quelli naturali ma atti a sviluppare un lirismo intenso e delicato. Tra gli altri protagonisti della *Section d'or* ve ne nomino, esimi lettori, solo uno, Picabia (1879-1953), più conosciuto come facente parte del Dadaismo, ma i cui inizi furono in ambito cubista. Egli sosteneva che la realtà esiste in quanto apparenza, e quindi può essere rifatta attraverso la fantasia. Di lui riportiamo l'immagine: *Edtaonisi*, che in realtà non significa nulla, ma la parola ha solo valore evocativo, in quanto rappresentazione di un'idea. Anche qui ci troviamo già al limite dell'astrazione.

Un attimo di pazienza ancora, lettori, per dire che diversi sono anche gli scultori cubisti. Infatti, gli stessi Braque, Picasso, Villon si cimentano con questa branca, a cui aggiungo Laurens, Lipchitz, Archipenko e altri. Il modo di trattare lo spazio degli scultori cubisti darà poi luogo al *funzionalismo architettonico*, mentre Apollinaire, teorico e critico del Cubismo, comporrà poesie in questo stile. Respiriamo a pieni polmoni e alla prossima, miei cari e pazienti lettori.



Espressionismo tedesco

Pablo Picasso

Artista proteiforme

di Lidia Pizzo

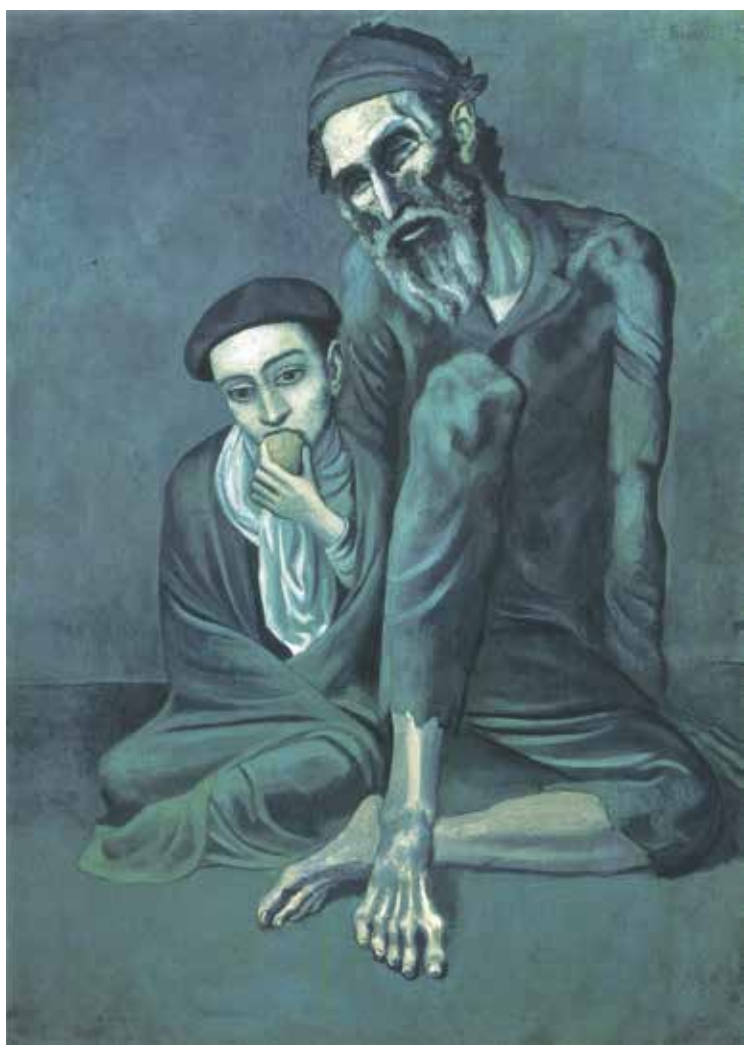
Miei cari lettori, vorrei riportare alcune parole di Sebastiano Grasso scritte nel lontano 25 settembre 2001 a proposito di una mostra di Picasso: "... Battimani per un genio che è anche trapezista, giocoliere, clown, saltimbanco, domatore di leoni e di tori, addestratore infaticabile di scimmie e di cavalli, incantatore di serpenti." ... "Picasso stupiva quando creava ex novo e continuava a stupire quando saccheggiava." Picasso in realtà è tutto questo e altro ancora.

Non mi dilungherò su di lui oltre questo numero di Nuove Direzioni, perché è stato detto e scritto di tutto e di più e chiunque desidera approfondire troverà una messe enorme di notizie anche su Internet.

Di intelligenza proteiforme, nasce a Malaga nel 1881. Il padre José Luis Blasco è insegnante di disegno e pittura e il figlio dirà di lui: "dipinge quadri di sala da pranzo", la madre Maria Picasso y Lopez è di origine italiana e da lei successivamente mutuerà il cognome, come in uso in Spagna.

La famiglia si trasferisce presto prima a La Coruña e poi a Barcellona. Qui il giovane, grazie al suo straordinario talento, supera l'esame di iscrizione alla Scuola di Belle Arti.

Nel 1897 è a Madrid, dove si iscrive all'Accademia di San Fernando, ma poco tempo dopo torna a Barcellona. In questa città inizia a frequentare il cabaret letterario "Els quatre gats", ove si riunisce l'intellettualità più trasgressiva della città e si discute delle teorie del filosofo Nietzsche, della musica di Wagner, il quale sogna l'opera d'arte totale, delle innovazioni che Ibsen aveva apportato nel teatro, del Simbolismo in pittura, dell'a-



Pablo Picasso, *Vecchio cieco e ragazzo*, Museo Puškin, Mosca

narchismo di Bakunin eccetera. Grazie agli impulsi avuti nelle discussioni con gli amici dei caffè, Picasso comincia ad abbandonare la vecchia tecnica accademica in favore dell'uso di pennellate larghe e di piani appiattiti,

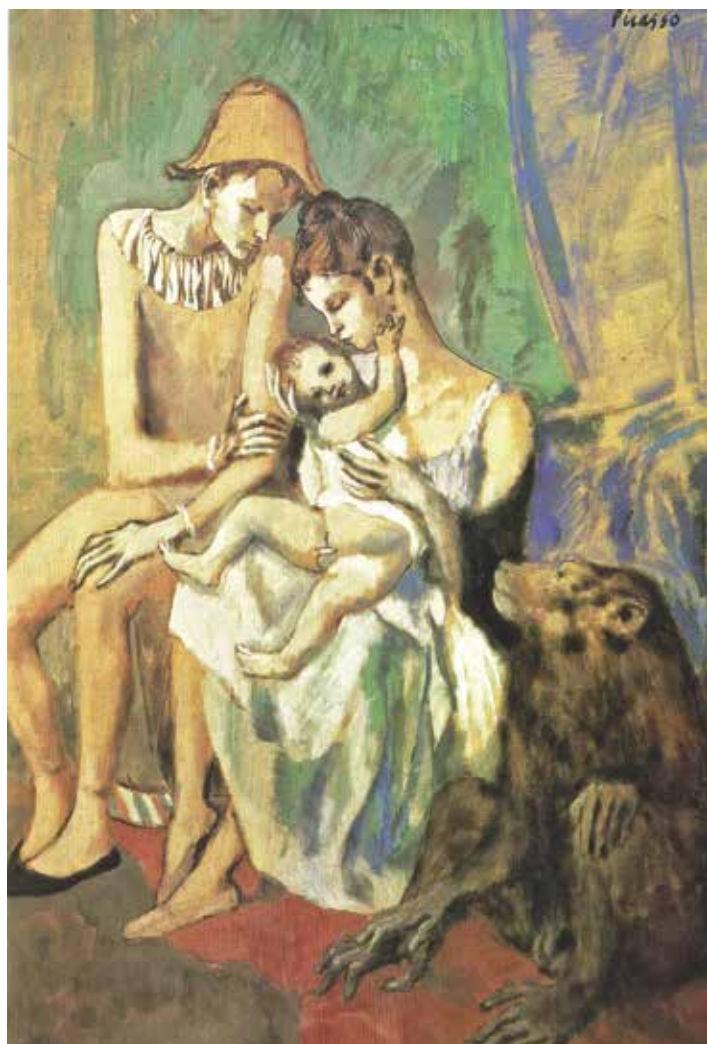
mentre le figure si allungano e denunciano certamente l'influenza di El Greco, preludendo al *periodo blu*. In quest'epoca, diversi sono i viaggi di Pablo a Parigi fino a quando non vi si trasferisce definitivamente, prendendo casa in Montmartre, in quello che battezzerà Bateau-Lavoir. È questo il famoso *periodo blu*, accennato poco sopra, in cui l'artista dipinge un'umanità povera e solitaria con un colore freddo e uniforme, blu appunto, con cui viene messa in luce la solitudine della vita moderna per mezzo di una rappresentazione essenziale, ove dagli sguardi e dai gesti traspare una grande malinconia.

Segue il *periodo rosa*, allorché le tele si colorano, anche se lo stile rimane spoglio e l'umanità che Picasso vi raffigura è più gioiosa. Sono arlecchini, saltimbanchi, acrobati i soggetti preferiti. È proprio in questo momento che l'artista entra nella cerchia di Leo e Gertrude Stein, di cui abbiamo detto più volte. Due fratelli americani molto ricchi, che vivevano a Parigi e tenevano un salotto letterario e artistico molto famoso e selettivo. Nel 1907 espone un'opera che attira l'attenzione e le critiche, "Les demoiselles d'Avignon", una grande tela con 5 ragazze nude divise in due gruppi e raccordate da un tavolo in primo piano.

Cari e ormai esperti lettori, osservatela bene. Stilisticamente il lavoro è incoerente, perché il gruppo di destra è trattato in modo diverso rispetto a quello di sinistra. Inoltre, la prospettiva è stata frantumata in volumi distinti uno dall'altro. Lo stesso spazio della tela non è reale ma mentale e il colore non è quello luminoso dei fauves, ma è piuttosto spento, tendente al monocromo.

Intanto, Apollinaire presenta Braque a Picasso in occasione della mostra su Cezanne, che avviene per i due una vera e propria rivelazione. Infatti, inizia da questo momento e continuerà per pochissimi anni, un intenso sodalizio, che darà luogo a quel movimento, di cui si è parlato, chiamato Cubismo.

Badate, carissimi, solo per questa volta vi darò una rinfrescatina alla memoria, col dirvi che in questo movimento verrà abolito tutto quello che non è essenziale all'elaborazione di un



Pablo Picasso, *Famiglia di acrobati con scimmia*, Kunstmuseum, Göteborg

quadro, al fine di mettere in evidenza, invece, forme semplici viste attraverso piani spezzettati, che permetteranno di dare agli oggetti le sfaccettature degli agglomerati di cristalli. Dall'altro lato, la semplificazione dei piani dell'arte negra diventerà modello linguistico costante. Certo, quanto sopra avrebbe potuto trascinare verso l'astrattismo, come avverrà successivamente con altri movimenti, ma sia Picasso che Braque resteranno ben ancorati alla realtà, proprio perché il Cubismo è l'arte della realtà, non una realtà che implica, però, una partecipazione diretta dell'artista come in un Gauguin, un Van Gogh ed altri, ma una realtà più che altro contemplativa, mediata dall'arte.



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, Museum of Modern Art, New York

Infatti, l'ispirazione non viene all'artista dal suo vissuto personale ma dal già detto. Nella fattispecie la pittura negra, Cezanne, il romano o la contemplazione della forma per trarne suggerimenti.

Addirittura nel momento in cui si potrebbe rasentare l'astrattismo, Braque proietta su un quadro cubista la propria ombra, aggiungendo così un elemento realistico, anche se esterno alla composizione.

Successivamente, intorno al 1911, i due artisti inseriranno degli elementi prelevati direttamente dalla realtà come lettere, ritagli di giornale o altro. Nasceranno i collage, di cui si è detto nel numero precedente.

A questa fase del Cubismo analitico segue per Picasso la fase del Cubismo eidetico o sintetico, in cui l'analisi dell'oggetto viene abbandonata in favore di una sintesi di elementi, che rendano riconoscibili le parti caratteristiche dell'oggetto stesso. Ne consegue che un quadro ha un valore per se stesso e non per il confronto con il vero, tuttavia esso rimar-

rà sempre un equivalente estetico della realtà, che l'artista ha forgiato secondo la sua sensibilità. Quanto sopra per dire che ogni elemento della natura e della cultura sono a disposizione dell'artista, per essere trasposti nel mondo dell'arte. Quindi, per Picasso da questo momento in poi non ci sarà coerenza stilistica. Quello che più colpirà la sua immaginazione troverà espressione sia nell'interazione dei linguaggi pittorici sia nella relazione tra pitture e sculture.

Nel 1917 Picasso conosce Cocteau, Erik Satie e l'impresario teatrale Sergej Diaghilev per il quale eseguirà le scenografie del balletto "Parade", sconvolgendo la prassi teatrale col comporre scene e costumi in prospettive affilate e geometriche.

Immaginate, carissimi lettori, quale choc fu per il pubblico vedere i ballerini indossare rigide sagome di cartone... A quanto sopra si aggiungano, per sur plus di spaesamento, le partiture musicali di Satie, il quale inserisce nella "partitura colta" citazioni di musica popolare come il ragtime o l'ululare delle sirene. All'epoca lo spettacolo venne considerato una sfida al buon gusto e al buon senso, ma, a distanza di un secolo, ne parliamo ancora e "Parade" resiste all'usura del tempo.

Tra il 1915 e il 1925 Picasso cambia ancora stile, anche se non disdegna riferirsi per certe opere al cubismo sintetico. È questo il periodo neoclassico, di cui ho scelto il quadro "La corsa". In esso possiamo vedere due figure monumentali, che invadono la scena. Il drappaggio delle tuniche è rigido e i movimenti poco coordinati.

Piuttosto che a una corsa sportiva rimandano all'atteggiamento scomposto delle menadi danzanti dell'arte greca. Tuttavia, nonostante le forme gonfie e di bambole di gomma mantengono una certa carica sensuale.

Un'altra opera particolarmente interessante è "Il bacio". Questo, come potete osservare, è un quadro che rappresenta l'abbraccio di due persone, di cui a fatica riusciamo a distinguere l'uomo e la donna.

Infatti, il primo stringe appassionatamente la compagna e quasi l'annulla, mentre le rovescia la testa all'indietro.



Pablo Picasso, *La corsa*, Musée National Picasso, Parigi

Picasso vi dipinge una sola bocca, che ricorda il sesso femminile, mentre il naso dell'uomo quello maschile. Anche qui, come ne "La Corsa" è presente una spiccata sensualità insieme, però, ad una carica di angoscia. Il quadro nel suo complesso richiama alla memoria gli affreschi gotici e alcuni dipinti romanici. Con l'inizio degli anni Trenta Picasso intensifica l'attività scultorea in un'osmosi costante tra le due branche dell'arte, a cui si aggiungeranno anche le acqueforti e la ceramica. Moltissime le mostre di questo periodo. L'artista è nel momento di massima notorietà e saranno circa cinquanta le mostre.

Intanto, scoppia la guerra civile spagnola. Molti amici di Picasso da Parigi vanno a difendere la Spagna repubblicana contro il caudillo Francisco Franco, che vuole dare vita a una dittatura.

L'artista, in realtà, non è un attivista, ma si sente vicino, attraverso i racconti degli amici e della madre, a coloro che lottano contro il dittatore, addirittura scrive un testo poetico nel quale denigra le violenze della guerra. Contemporaneamente, incide una serie di grandi lastre, da cui vengono tratte delle cartoline, che verranno vendute e il ricavato andrà a sostenere la causa dei repubblicani.

Nel frattempo, il 28 aprile del 1937 la città basca di Guernica è rasa al suolo e le vittime innocenti saranno migliaia. Picasso, allora, elabora una enorme tela, cm. 351x782, la quale sarà esposta nel padiglione spagnolo all'Esposizione Internazionale delle Arti e delle Tecniche a Parigi, che diventerà un messaggio universale contro gli orrori della guerra. Non c'è colore nel dipinto, "esplode" solo il bianco e le immagini straziate testimoniano il crimine contro la libertà di un popolo. L'artista concepisce questo lavoro come il frontone di un tempio greco.

Infatti, notate al centro un triangolo tra due triangoli rettangoli ai lati.

Qualche critico sostiene che Picasso sia stato ispirato da un'opera: "Il trionfo della morte", che si trova a Palermo nella Galleria Regio-

Pablo Picasso, *Il bacio*, Musée National Picasso, Parigi



nale di Palazzo Abatellis e che aveva visto in figura durante un viaggio in Italia. In effetti, qualche somiglianza esiste, in particolare nella testa del cavallo.

Ma, certo, diversa è l'atmosfera e la motivazione, anche se di morte sempre si tratta.

Come state constatando, miei cari lettori, l'artista vive un periodo storico molto drammatico. Poco dopo "Guernica", infatti, scoppia la Seconda guerra mondiale e molte sono le nature morte che l'artista dipinge con il teschio, simbolo di morte.

Con la fine della guerra Picasso realizza una serie di sculture con oggetti trovati, di cui ricordiamo la celebre "Testa di toro", del 1942, ottenuta con il sellino e il manubrio di una bicicletta, che preannunciano il Nuovo Realismo, che di lì a poco nascerà con Arman e César. È in questo periodo che si iscrive al

partito comunista. Numerosi saranno i riconoscimenti, che otterrà per il suo impegno in favore della pace.

Nel 1950 la Biennale di Venezia gli dedicherà una mostra e, a seguire, tutto il mondo si mobiliterà da Tokio a New York, da Lione a Milano e così via per rendere omaggio all'artista con delle mostre.

Adorato come un dio si spegne nel 1973.

Esimi lettori, a questo punto, vorrei riportare un commento interessantissimo su Picasso di Alberto Moravia. Questi fa un'importante osservazione. Sostiene che all'inizio del 900 e fino ai giorni nostri l'arte non dice più nulla del rapporto dell'artista con la realtà, ma del rapporto dell'artista con l'arte stessa.

Mi spiego meglio, ricordate Van Gogh (N.D. n. 34)? La sua opera non fa altro che raccontarci il proprio rapporto con la realtà fino alla

Pablo Picasso, *Guernica*, Museo Nacional, Madrid





Anonimo, *Il trionfo della morte*, Palazzo Abatellis, Palermo



pazzia, Gauguin in altro modo ci racconta il suo rapporto con una realtà diversa dall'europea e così via. Invece, a partire da Picasso, ma anche da Joyce o da Stravinsky per le altre arti, l'opera, anziché essere ispirata dal rapporto del soggetto con la vita, è ispirata dal rapporto del soggetto con la cultura.

Conseguenza di ciò è la trasformazione dei lavori degli artisti in prodotti da immettere nel consumo, la cui richiesta non viene da un mercato, ma da un'esigenza culturale. Infatti, sin dall'inizio

del secolo scorso abbiamo visto moltiplicarsi i musei, per cui si profila all'orizzonte una raccolta più o meno "differenziata" di stili e di forme.

A questo punto, si chiuderà "l'era degli artisti che avevano qualcosa da dirci..." e inizierà "l'era degli artisti che hanno qualcosa da darci." Insomma sarà un'arte, che parlerà di se stessa e solo di se stessa e non della vita.

E ancora: "Comincia il cimitero-museo-spettacolo-mercato-fiera-esposizione-emporio dell'arte ormai condannata a essere per sempre contemporanea e d'avanguardia." Tutte testimonianze che troverete in Jean Claire in "L'inverno della cultura".

Io credo che non sfugga a nessuno quanto queste parole siano sacrosante. Basta osservare le mostre nelle gallerie d'arte o le miriadi di mostre nelle varie città italiane ed estere.

E per un sur plus di informazione, per chi volesse approfondire l'argomento, suggerirei il citato aureo libretto di pochi euro di Clair, membro dell'Accademia di Francia e Conservatore generale del patrimonio di Francia, in cui l'autore spiega in dettaglio la sua idea di museo, nonché le modalità con cui un artista contemporaneo viene fatto entrare in un mercato e quindi in un museo.

Soutine e Chagall

È corretto parlare di Scuola di Parigi?

di Lidia Pizzo

Apriamo il nostro discorso con un interrogativo. Cosa significa “Scuola di Parigi”?

Soutine, Chagall, Modigliani, Brancusi e gli altri in comune non hanno nulla, tanto è vero che alcuni testi li classificano come “Secessioni individuali”. Tuttavia, ciascuno di loro vive a Parigi e avverte il rinnovamento delle arti. Infatti, la dizione “scuola” si giustifica col fatto che a Parigi si riuniscono nei primi decenni del ‘900 molti artisti provenienti da diverse parti d’Europa, ma che non sono degli innovatori, piuttosto sono degli individualisti, e nonostante ciò sono ugualmente importanti stilisticamente, anche se non hanno seguaci, così come non sono né cubisti, né futuristi, né surrealisti, insomma non fanno parte delle grandi scuole di inizio secolo. In compenso, portano nella loro opera una forte carica espressiva e sentimentale.

Tra gli immigrati, ad esempio, Modigliani, Soutine e Chagall per un certo periodo abitano insieme in un’abitazione a Montparnasse, allora luogo mitico di “genio e sregolatezza”, pieno di alloggi per artisti, di locali notturni, di uso di alcool e droga e così via.

Detto questo, cari lettori, passo a presentarvi due artisti: Soutine e lo strafamoso Chagall, non fosse altro che per la pubblicità delle diverse mostre di questi ultimi tempi.

Prima, vi parlerò di Chaïm Soutine, meno noto del primo ma importante allo stesso modo. Questi arriva a Parigi tra gli ultimi, nel 1913, prendendo stanza, come si diceva, a Montparnasse.

Insieme a Modigliani e Pascin costituiscono il gruppetto degli ebrei.

Chaïm Soutine proviene da una famiglia molto povera, il padre è un sarto, e risiedono nella Lituania durante un periodo assolutamente tragico della vita della regione, i cui abitanti avevano sofferto i



Chaïm Soutine, *La comunicanda*, collezione privata

pogrom, le guerre, le persecuzioni, la fame. È chiaro che in queste condizioni il giovane artista non può non avere una visione tragica della vita, quasi che in lui si concentrino gli orrori vissuti anche dai suoi antenati, oltre che i propri. A questo egli reagisce con malinconica disperazione. Le sue opere,



Chaïm Soutine, *Il pasticcere*, collezione privata

infatti, esprimono sia il decadimento spirituale che il disfacimento del mondo.

A causa di questa visione pessimistica i suoi paesaggi assumono l'aspetto di un vortice furioso e terribile. Le stesse nature morte non sono altro che frammenti caotici rappresentati con colori taglienti e brillanti, saturi fino a mostrarsi sporgenti dalla tela.

È chiaro che l'espressività diventa notevolmente emotiva, sottolineata dal gusto puro per la materia pittorica.

A questo punto, amici lettori, starete arricciando il naso pensando: "Tra tanto sfacelo, la sua opera sarà inguardabile!" E invece non è così, perché pur dipingendo le cose più ripugnanti come le carcasse di animali, in omaggio a Rembrandt, i suoi quadri esprimono una "bellezza radiosa e trascendente"

Ecco, su questo punto avete abbondante materia per riflettere a lungo: anche la bruttezza può essere oggetto di arte e diventare bellezza, se pone dei problemi, ci fa riflettere, ci mostra l'altro lato delle cose.

Anche i ritratti del nostro Soutine, pur nel loro deformismo, hanno un loro fascino. I personaggi

raffigurati hanno le vesti del ceto sociale a cui appartengono o della loro funzione, come osservate nell'immagine riprodotta, e anche se a volte sfiorano il grottesco, sono figure potenti, espresse veristicamente con delicata malinconia e un uso del colore steso nervosamente, tormentato e personissimo. È come se l'artista prevedesse quello che di lì a poco sarebbe successo: un mondo impazzito di cui è l'interprete involontario. Muore per un'ulcera perforata nel 1943, anno cruciale della carneficina della Seconda guerra mondiale.

Guardate adesso "Il pasticcere". Notate come lo stile sia così espressionista da rasentare la caricatura. Le pennellate dense e larghe non fanno altro che accentuare i colori contrastanti, rosso, nero, bianco, mentre la stesura nervosa rivela il tormento stesso dell'artista di fronte ad una umanità povera e spiritualmente corrotta.

E ora, cari amici, dopo tanta disperazione! Andiamo al nostro idolo: Marc Chagall, di cui sicuramente conoscerete molte opere, e forse più di me, per aver visto diverse mostre e toccato con mano il paesaggio onirico in cui lui si muove.

Ma, andiamo con ordine, iniziando dalla sua biografia, come talvolta facciamo, perché, come sempre ripeto, sapere qualche curiosità sulla vita di un artista aiuta a ricordarlo meglio.

Egli arriva a Parigi dalla Russia tre anni prima di Soutine, nel 1910. Nel giro di poco crea un suo linguaggio originale, che gli permette di elaborare le esperienze della propria terra d'origine, dal momento che a Parigi aveva portato con sé un mondo e una visione particolare della realtà, a cui può ora dare forma, creando una sintesi tra letteratura, folklore e simboli religiosi proprio come un pittore-poeta.

Esopo, Fedro, Rabelais e tanti altri si ritrovano nei lavori di Chagall interpretati dalla sua fervida fantasia. Quindi civiltà russa, tradizione ebraica, arte occidentale, a partire da Matisse e Gauguin, i fauves in generale e in parte anche il cubismo trovano mirabile unità.

Passiamo, ora, alla sua vera e propria biografia. Sapete quanto vive Chagall? Quasi cento anni, novantotto per la precisione (luglio 1887-marzo 1985) e quindi non posso fare altro che riassumere gli eventi della sua esistenza per sommi capi. L'artista, pur avendo attraversato quasi tutto il XX secolo e pur vivendo le tante rivoluzioni artisti-

che, dal Cubismo al Futurismo, dalla Metafisica al Surrealismo, al Dadaismo, al Costruttivismo senza dire dei numerosi movimenti dalla Seconda guerra mondiale in poi, ha sempre mantenuto un suo stile personale. Infatti, alcuni critici lo esaltano, altri lo ridimensionano, perché, avendo trovato la sua "formula", non l'ha più abbandonata, pago del successo.

Chagall è un ebreo che nasce in Russia nel sobborgo di Liozno, vicinissimo a Vitebsk, col nome di Mark Zacharovič Šagal, che, poi, secondo la trascrizione francese, diventa Marc Chagall.

È il primo di otto fratelli, che insieme con nonni e zii vivono tutti nella stessa casa in un ambiente sociale assai ristretto. Frequenta la scuola primaria ebraica e poi una scuola russa, dentro la quale si aprono i suoi orizzonti. Adolescente, sfidando il ristretto ambiente, decide di dedicarsi alla pittura. La sua fede, infatti, gli vieta le rappresentazioni, perché l'Antico Testamento porta numerose testimonianze di pitture o di sculture, che sono diventate idoli. Nonostante questo, prende lezioni di pittura prima nel paese natale e poi a San Pietroburgo, ove conosce l'amata moglie Bella e ove cerca un suo stile personale. Intanto, grazie a una borsa di studio gli si aprono nel 1910 le porte di Parigi.

Qui prende forma concreta il suo stile per mezzo della rivoluzione del colore, in cui la pienezza dei toni non confligge con la leggerezza della stesura, nonché con l'emozione suscitata dal soggetto evocato. Sono rabbini, agricoltori, violinisti, insomma il suo mondo russo, che ora si riveste di poesia. Per un breve periodo l'artista risente l'influenza del Cubismo, ma presto se ne allontana, perché il suo realismo non gli permette di esprimere appieno il suo mondo legato al sogno e alla fantasia, un mondo cioè legato alla sfera emotiva fomentata dal ricordo. Dipinge la sua città, l'amore per Bella,

i tanti personaggi tra realtà e fantasia. In Russia aveva lasciato la fidanzata Bella, ma, temendo di perdere il suo amore, torna in patria e la sposa; però, a causa della guerra, non può tornare a Parigi, lo farà solo nel 1923 con la famiglia, a cui si è aggiunta la figlioletta Ida. Nascono in questo periodo molti capolavori come "Il Matrimonio", "I giocatori", "L'ispettore" e altri.

Nel frattempo Breton sta preparando il manifesto del Surrealismo e invita Chagall ad aderirvi, ma questi declina l'invito. Infatti, la sua opera non ha nulla a che fare con le inquietudini freudiane, tanto ammirate dai surrealisti, ma ha a che fare con la memoria, il sogno, la nostalgia...

Tra il 1934-35 compie diversi viaggi, ma sono in agguato le leggi razziali, che, in quanto ebreo, lo costringono a emigrare negli Stati Uniti; dove, preceduto dalla sua fama, trova calda accoglienza. Qui, dopo una brevissima malattia, Bella muore, gettando, come era prevedibile, l'artista nello sconforto.

Frattanto la guerra finisce e può rientrare in Francia, prendendo dimora a Vence, ove conosce un'altra russa: Valentine Brodskij, che sposerà nel 1952.

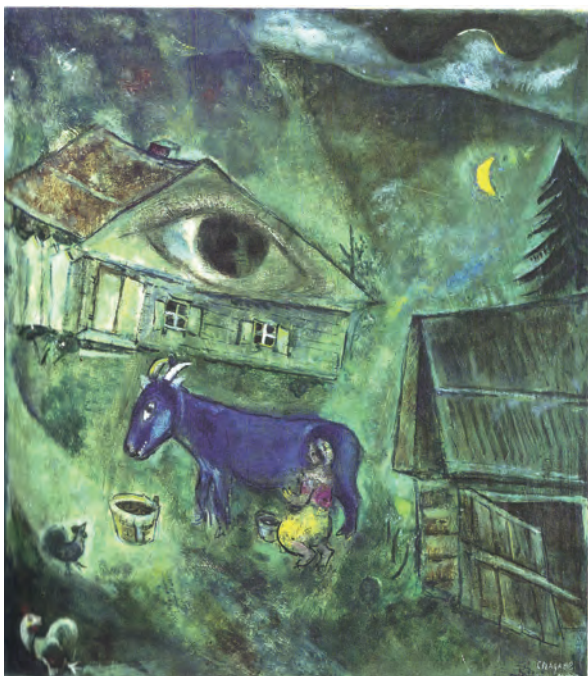
A Vence realizza una serie di acqueforti per illustrare la Bibbia. Esse sono concepite come un viaggio all'interno del Vecchio Testamento, il cui cammino, focalizzato soprattutto nel lungo viaggio che gli Ebrei compiono per raggiungere la Terra Promessa, diventa non solo quello dell'artista ma dell'umanità.

Chagall ha un vecchio amore a cui, ora, si dedica molto: il teatro e la musica. Infatti, mette in piedi molte scenografie, pur continuando a dipingere. Ma, la sua età avanza inesorabilmente. Infatti, il pittore muore il 28 marzo 1985.

In pratica, tutta l'opera di Chagall non è altro che la metafora poetica della sua vita con cui ha creato opere bellissime e indimenticabili.



Marc Chagall, *Natura morta*, Tochigi Prefectural Museum of Arts, Utsunomiya, Giappone



Marc Chagall, *L'occhio verde*, collezione privata

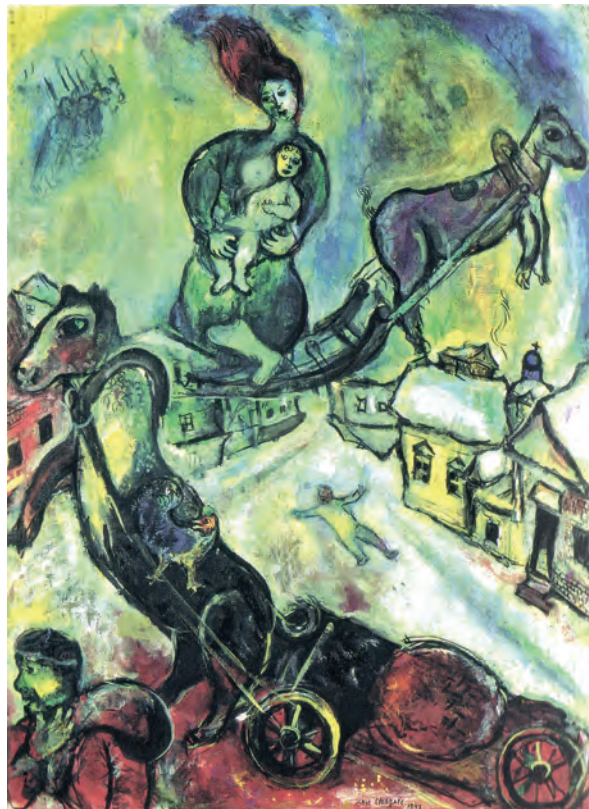
Dopo questa lunga maratona, carissimi lettori, andiamo a leggere qualche opera e a commentarla. Ma mi raccomando, battetemi sui tempi! “leggetela” meglio di me.

Allora inizio con una “Natura morta” del 1911. Vediamo se riuscite a capire da quale movimento è influenzata. Bravissimi: il Cubismo. Ora osservate bene gli oggetti, che certo non sono trattati alla maniera cubista, sembra che siano collocati su di un piano instabile e si muovano quasi come un'onda, sottolineata dalle linee parallele trasversali, però. I frutti sono morbidi e rotondi, mentre la caraffa e il lume, essendo trasparenti, seguono il movimento della tovaglia sottostante. Dite la verità, carissimi, il Cubismo, decisamente, non è la cifra espressiva del nostro artista.

Passiamo, ora, a un'opera più matura: “L'occhio verde”. Essa, in realtà, è un notturno con una scena di vita contadina, una costante nell'opera dell'artista. Come constatate, l'atmosfera è pacata. Troviamo al centro della scena una donna che munge una mucca; e, cosa straordinaria, la mucca col suo enorme occhio sorride, osservando tutto quello che accade attorno a lei. Non lontano sono dipinti gli animali da cortile.

E ora ditemi, lettori, da cosa è circoscritta la scena? Non ho bisogno di chiedervelo, lo sapete: dalle

due case e cioè in alto la casa della contadina e in basso la stalla. Le punte degli alberi, più che altro suggerite, sono rischiarate da uno spicchio di luna gialla, come del resto la gonna della contadina. Ma, la funzione del grande occhio quale potrebbe essere? Essendo fuso con l'ambiente non può non essere un occhio benevolo e protettore, che fa tornare alla mente dell'artista la Russia, la terra d'origine, la vita contadina e che potrebbe identificarsi con l'occhio dell'artista, che sente nostalgia della sua terra. Osservate adesso attentamente l'opera “La guerra”. Siamo nel 1943, in pieno conflitto, che ha visto la distruzione della città natale di Marc, distruzione che per lui significa il crollo del suo mondo. Egli non ha armi, l'unica è la sua arte. Così come Picasso aveva denunciato le violenze della guerra con *Guernica*, allo stesso modo Chagall lo fa con quest'opera. Se osservate attentamente, la stessa composizione a V trasversale raffigura da sola il senso della violenza sottolineata dal rosso in basso a rappresentare il sangue, dall'uomo morto a braccia spalancate al centro della strada, dalle case capovolte, dagli animali impazziti a cominciare dal



Marc Chagall, *La guerra*, Centre Georges Pompidou, Parigi

Sopra, Marc Chagall, *Violinista verde*, Guggenheim, New York

gallo, dal cavallo e dalla madre, che tenta di stare in equilibrio sulla slitta. Tutto frana in questo dipinto. In basso a sinistra un uomo ha un sacco sulle spalle ed è l'emblema dell'ebreo errante. Gli animali come il gallo, il cavallo, che sono stati sempre vicini all'uomo nel mondo contadino, si trovano in un mondo sconosciuto, perché tutte le regole del vivere in pace sono state distrutte.

E adesso una nota musicale: "Il violinista verde". Quello della musica è un tema sempre ricorrente nella pittura di Chagall, in genere l'iconografia è sempre la stessa, poiché l'artista vuole far subito riconoscere il simbolo, che rimanda all'elemento magico e fantastico, nonché sovrannaturale della musica sull'uomo. Il nostro violinista è sospeso in aria, proprio come le note, tra gruppi di case, e ha

una scarpa di colore diverso rispetto all'altra. Il colore verde raccorda il volto, la mano, una gamba del pantalone. Barba e capelli neri sono ricci, gli occhi molto ovali nerissimi. Non so voi, ma io in questa figura, che è del 1923, vi sentirei un lontano influsso cubista.

Un altro tema caro all'artista sono gli affetti familiari, che continua a dipingere fino alla soglia dei novant'anni. Allora, osserviamo questa immagine piena di serenità: "La famiglia". Il dipinto si sviluppa in senso trasversale iniziando dalla donna dai capelli rossi col bambino, simbolo di femminilità, e giungendo fino all'uomo che porta un cesto, simbolo del lavoro e della produttività, e tende le braccia verso la donna. Una luna piena bianca e una capretta anch'essa bianca funge da raccordo tra le due figure. Accanto e attorno ai due protagonisti numerose altre figure. In basso a sinistra la cittadina di Vitebsk col suo tramonto rosso fuoco. Sotto di essa il suonatore e due innamorati con accanto come spettatrice l'immancabile capretta, a destra in basso altri personaggi, mentre in cielo sono dipinti uccelli e coppie di innamorati. Naturalmente

Marc Chagall, *La famiglia*, collezione privata

se vi chiedessi: “Questa iconografia cosa vi riporta alla memoria?”. In coro rispondereste: la Sacra Famiglia. E in effetti è così. La donna, che è poi la seconda moglie dell’artista, nella postura richiama la Mater Dei, che qui ha l’aspetto di una benevola divinità. In conclusione, un piccolo commento. Con la sua attività di pittore Chagall sin dall’inizio si distacca dalla piccola comunità ebraica ove, come dicevamo, erano vietate le immagini. Ma, il suo credo è il suo sentire, in cui le umili lezioni del

cuore possono toccare l’universale. Certo, per noi digiuni di pratica dell’arte, molte tele potrebbero sembrarci strane anche dal punto di vista compositivo, poiché non hanno né alto, né basso e sembrano obbedire alla sola sostanza dei sogni. D’altra parte anche i colori nulla hanno a che vedere con la realtà, eppure riescono a comunicarci emozioni, forse perché in noi la parte del “fanciullino” si eclissa ma non muore, e il merito di Chagall è quello di risvegliarlo.

La passeggiata, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo



Modigliani e Brancusi

Anche per loro è corretto parlare di Scuola di Parigi?

di Lidia Pizzo

Lettori esimi, come dissi nel numero precedente di questa bella rivista, sono incerta sulla classificazione di alcuni artisti, che, a ben guardare, non appartengono a una categoria prestabilita come, per esempio, gli impressionisti, gli espressionisti o i cubisti. Insomma, ognuno di essi ha uno stile originale, per cui Scuola di Parigi, come qualche testo di Storia dell'Arte riporta, non mi sembra particolarmente azzeccato. Tuttavia, con questa dizione s'intende una serie di personalità molto importanti, che operarono in quella capitale secondo uno stile proprio, come Chagall e Soutine, di cui abbiamo detto nel numero precedente, o come Modigliani e Brancusi, di cui parleremo adesso. A questi si aggiungano Lipchitz, Zadkine, Epstein e molti altri.

Allora, cosa ne dite? Per spirito di bottone tutto italiano, cominciamo a dire di Amedeo Modigliani, che tutti conoscete per la fama, che ci è giunta, di genio e sregolatezza. Per prima cosa vi do qualche notizia sulla sua biografia. Nasce a Livorno nel 1884 e muore a Parigi nel 1920 a soli 36 anni.

La famiglia, sia paterna che materna, è di origine ebraica e molto benestante. Amedeo è l'ultimo di quattro figli, che ricevono in casa la prima educazione. Presto, però, la famiglia inizia a nuotare in cattive acque, per cui il tenore di vita deve essere ridimensionato. Il nostro Dodo, come viene chiamato in famiglia, è bello e viziato, ma, certo, non molto fortunato per le sue condizioni di salute. In-

fatti, a undici anni ha una pleurite da cui sembra riprendersi. Il ragazzo durante la malattia trascorre molto tempo a disegnare e la madre, per accontentare questa sua inclinazione, gli fa prendere lezioni di pittura, ma tre anni dopo si ammala di tifo. È in questa occasione che gli viene riscontrata una

lesione polmonare, che si rivelerà come tubercolosi.

La madre cerca di curarlo al meglio, conducendolo in zone dal clima più mite: Napoli, Capri, Roma, Firenze, ove il giovane visita una infinità di musei e ne resta particolarmente affascinato. In particolare, viene attratto dallo scultore Tino da Camaino, dalla sua capacità di ridurre i piani e i volumi al di fuori degli schemi classici, nonché dalla capacità di semplificazione delle linee di contorno.

Una volta tornato a Livorno, il giovane ne sente tutto il provincialismo e aiutato da uno zio materno si trasferisce a Firenze, dove frequenta "La li-

bera scuola del nudo" di Fattori, ma prima di tutto frequenta i musei e anche alcuni intellettuali quali Papini, Soffici, Boccioni e altri.

Dopo Firenze si reca a Venezia rimanendo incantato dal luogo. Ha quasi vent'anni, non è alto ma è attraente. Il suo sguardo si posa oltre che sulle bellezze del luogo anche sulle donne. Comincia probabilmente da questo momento la sua vita sregolata, frequenta ragazze disinibite e inizia a fare uso di alcool e hascisc.



Tino da Camaino, *La Fede*, Museo del Duomo, Firenze

Infine, nel 1906, Modigliani approda a Parigi. Ardengo Soffici gli ha dato una lettera di presentazione per un suo amico scultore polacco da lui conosciuto qualche tempo prima, e qui Modì, come sarà chiamato dai francesi, si entusiasma sia per la scultura sia per la pittura di Toulouse-Lautrec, il quale lo persuade dell'importanza della linea. Ma, un incontro ancora più importante sarà quello con la mostra retrospettiva di Cézanne, che gli insegna l'amore per i volumi e le masse, nonché la monumentalità delle immagini, oltre alla schematizzazione delle forme: cono, cilindro, sfera. Ve ne ricordate?

A ben guardare con attenzione l'opera di Modì, vi ritroverete l'influenza anche dei fauves e di Matisse in particolare. Ma pure di Brancusi, relativamente alla stilizzazione delle sculture.

A Parigi Amedeo inizia una vita davvero stravagante, beve molto e si droga, litiga spesso e fa a pugni, perché si accorge che qui gli ebrei non sono ben visti. Tra l'altro questo è un periodo di ristrettezze economiche e si narra che spesso non potendo pagare la pigione dà in cambio i suoi lavori, che magari finiranno nella spazzatura.

Nel 1908 espone alla *Société des artistes indépendants*, di cui è divenuto socio, riuscendo a vendere qualche pezzo. In questo periodo dipinge molto ma del pari conduce una vita sregolata. È quasi irriconoscibile e la famiglia lo esorta a tornare a casa per un certo periodo per riprendersi, ma dopo qualche mese torna a Parigi. Adesso gli esplode la passione per la scultura negra, che gli fa realizzare Teste e Cariatidi che sono poi accolti con favore dalla critica. Tuttavia continua a bere molto e a drogarsi. Ha, pure, una relazione con una giornalista inglese, Beatrice Hastings, un'intellettuale libera, decisa, indipendente, che avrebbe potuto avere un grande ascendente sull'artista, ma anche lei beve e si droga e dopo due anni e una lite furiosa i due si lasciano. Successivamente Modigliani incontra l'amore della sua vita, una ragazza di quattordici anni più giovane: Jeanne Hébutern, che gli darà una figlia, la quale porterà lo stesso cognome della madre e che Modì per motivi burocratici non riesce a riconoscere subito. È questo il periodo della sua piena maturità artistica, anche se la sua salute peggiora. Alcuni amici gli consigliano un periodo di riposo in Costa Azzurra. Dopo un certo tempo torna a Parigi con Jeanne e la figlioletta.

Ora, vende bene i suoi quadri e la compagna gli comunica di essere in attesa del secondo figlio.

Alla fine del 1919, però, le sue condizioni di salute si aggravano e il 24 gennaio dell'anno successivo muore. La compagna non regge al dolore e a poche ore dalla morte di lui si suicida, lanciandosi da una finestra.

Carissimi lettori, spero siate soddisfatti dall'esposizione piuttosto particolareggiata della biografia di Modì. Adesso, come sempre facciamo, passiamo alla lettura di qualche opera. E non posso esimermi, non fosse altro che per soddisfare la vostra curiosità, di mostrarvi il ritratto della giornalista Beatrice Hastings, dipinto nel 1914, all'inizio della loro relazione. Studiatelo attentamente e vedrete che vi tornerà in mente Cézanne e la sua teoria: l'essenzialità, il colore, le forme fondamentali della natura: il cono, il cilindro, la sfera. Adesso applicatele al dipinto: sul lungo cilindro del collo si innesta la testa sferica dai capelli a caschetto. Osservate il colore come è steso, sul collo e sul viso a brevi

Amedeo Modigliani, *Beatrice Hastings*, collezione privata



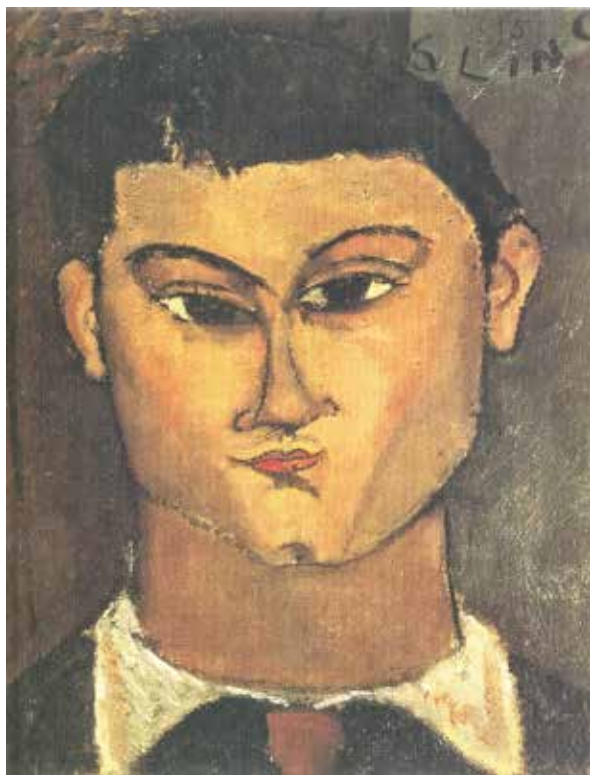
tocchi come se fosse dato con la punta del pennello, per rendere la luminosità della pelle, mentre la testa, i capelli e il busto sono trattati con pennellate più ampie e più uniformi, addirittura allungate in certi punti. Ma, già l'anno successivo, lo stile si semplifica. Abbandona i toni cupi e il colore non è più steso a piccoli tratti del pennello ma in modo uniforme e leggermente variato nel colore, mentre la forma ne guadagna in monumentalità. Osservate Moïse Kisling, un giovane polacco molto bello, il quale si era legato d'amicizia a Modigliani, che ne esegue il ritratto.

Guardatelo attentamente. Il viso da cosa è messo in evidenza? Lo sapete già, dal colletto bianco, che trova riscontro nei globi oculari, così il nostro occhio va dal basso verso l'alto e viceversa. Lo stile è lineare e i tratti della figura sono essenziali, mentre il colore si schiarisce rispetto all'immagine precedente.

Credo che abbiate già compreso come Modigliani, vissuto nel momento in cui i vari movimenti tendono a scardinare i generi pittorici dell'epoca, al contrario recupera il ritratto in sagome perfettamente concluse, stilizzate, anche se con volute incongruenze proporzionali. Infatti, i colli sono allungati in modo eccessivo, mentre tutti i ritratti sono accomunati dal medesimo sguardo malinconico. Quali influenze, esimi lettori, vi sentite ancora? Avete indovinato, la scultura negra e anche quella della Grecia antica.

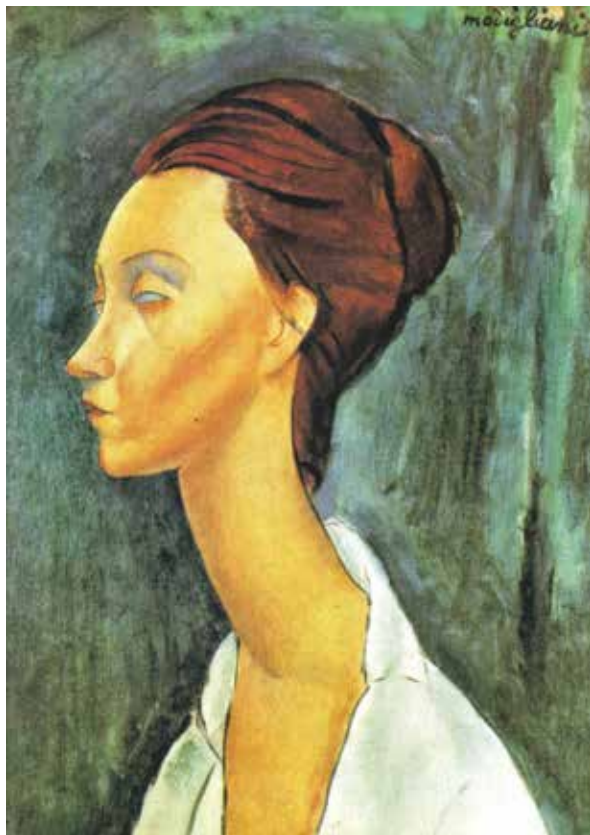
Ancora un altro ritratto vi vorrei far osservare, che a me piace moltissimo, quello di Lunia Czechowska, che l'artista ritrasse ben quattordici volte, tanto da fare pensare a una relazione tra loro. Sul collo straordinariamente allungato, cilindrico, si innesta l'ovale della testa, e nonostante gli occhi non abbiano sguardo, ci dicono lo stesso della straordinaria dolcezza della donna, che sembra ricevere la carezza dell'artista, sottolineata anche da una leggera e sinuosa linea di contorno.

Lunia, in quest'opera, è un idolo moderno tratto dalla medaglistica antica, che pone una distanza infinita tra l'osservatore e la figura, proprio come certe medaglie o certi camei antichi. Inoltre, la donna, come suggerisce la lunghezza del collo, la scollatura e i capelli raccolti, è molto sensuale. Ora, lettori, osservate il colore. La tavolozza è dominata dalle tonalità fredde giocate sui toni dell'azzurro, su cui si staglia la folta chioma ros-



Amedeo Modigliani, *Moïse Kisling*, Pinacoteca di Brera, Milano

Amedeo Modigliani, *Lunia Czechowska*, collezione privata





Constantin Brancusi, *L'uccello nello spazio (Maiastra)*, Guggenheim, Venezia

sa che richiama le labbra anch'esse rosse. Vi siete stancati vero? Allora passiamo a un altro astro del firmamento parigino: lo scultore Constantin Brancusi (1876-1957) di origine romena, che in Romania trascorre la giovinezza. Nel 1904 a piedi cerca di raggiungere Parigi, ove viene accolto nella

Constantin Brancusi, *La musa addormentata*



cerchia degli artisti e si lega d'amicizia anche con Modigliani. Nel 1910 è già famoso, perché la sua scultura viene compresa subito.

Percepisco il vostro pensiero, lettori: "Perché le sue opere sono recepite subito, mentre altre di altri artisti no?" È semplice, perché la sua scultura risente dell'influenza della scultura africana e delle sue semplificazioni formali, ma anche della cultura iberica e greca antica, oltre che polinesiana, che gli permette di mantenere il dato naturalistico, almeno all'inizio. È inoltre influenzato, come Kandinskij o Mondrian, dalla teosofia, una dottrina molto vicina al neoplatonismo, in voga in Europa, la quale sosteneva che il dato naturalistico sottintendeva verità mistiche. Basti osservare "Mlle Pogany", un'opera dalle forme purissime, in cui si possono scorgere le suaccennate influenze teosofiche e ammirare la capacità dell'artista di cogliere "l'essenza primitiva" del soggetto, colta dalla essenzialità della linea rotonda, dalla purezza della linea curva che avvolge la forma all'insegna di una grande semplicità, caratteristica di tutta la sua produzione. Guardatela bene. I volumi fanno tutt'uno con la massa. Le superfici, perfettamente levigate, rispondono all'esigenza di una espressività concisa al massimo e senza precedenti prima di lui nella storia della scultura.

La varietà delle forme, la semplicità e la disarmante forza espressiva collocano le opere di questo straordinario artista in una dimensione atemporale.

Due sono le norme della scultura di Brancusi: a) le forme, siano esse di marmo levigatissimo che di metallo lucido, sono estremamente razionalizzate; b) il tema, sempre presente, della vita-forza. L'artista, infatti, crede fermamente nella potenza rigeneratrice del simbolo.

Per questo scolpisce molte volte, "La Maiastra", simbolo della felicità. Essa, nella leggenda romena è la regina degli uccelli di un regno magico.

Vi prego di osservare bene una delle tante versioni, che sarà quella che i doganieri degli Stati Uniti non riconoscono come opera d'arte, ma solo come metallo, e pertanto soggetto a tassazione. Brancusi deve intentare un procedimento giudiziario, per vedersi riconoscere in quel soggetto una scultura. Un'altra opera d'arte molto nota è la "Musa addormentata". Anche di questa fa diverse versioni. Addirittura ventisei.

Come osserverete, essa è un ovale perfetto, simbolo

della forma “universale” assoluta e per ciò stesso quella che contiene tutte le altre forme. È insomma l'uovo, che, posto su un piedistallo, diventerà la sua musa. Studiatene la lucentezza. Voi stessi comprendete facilmente che la sua funzione è quella di esaltare la forma; forma che, per dare il senso della naturalezza ha i capelli patinati, mentre il resto è levigatissimo. Vediamone i tratti: gli occhi sono chiusi, la bocca appena socchiusa, mentre l'unica parte in rilievo è costituita dal naso. In altre parole, l'artista riduce al minimo i tratti del viso, per concentrarsi sulla forma ovale, in modo da suggerire l'idea essenziale della creazione.

E vediamo, cari lettori, cosa questa forma in particolare vi suggerisce. Ho capito, siete diventati bravissimi: il senso della vita. Come se Brancusi vi cercasse un ideale di bellezza irreal e iconico.

Permettetemi un inciso. Non tutti gli storici dell'arte concordano sull'influenza dell'arte negra.

Secondo me, invece qualcosa c'è, almeno in linea ideale. Infatti, l'artista negro non scolpisce mai ciò che vede, ma ciò che sa, in modo da evocare la realtà, servendosi di un insieme di segni, di abbreviazioni, di simboli, che ricostituiscono l'oggetto preso in considerazione.

In pratica, la sintesi operata dalla scultura negra non vuol dire che la persona che scolpisce sia rozza, ma che, invece, opera per generalizzazioni e codici cifrati, trascurando la propria personalità. Questo in fondo fu quello che compresero i cubisti,

Constantin Brancusi, *M.Ile Pogany*, MoMA, New York



Constantin Brancusi, *Ritratto della principessa X*, Museum of art, Filadelfia

i quali addirittura per primi ruppero la continuità della superficie. Torniamo al nostro artista. La stessa cosa che abbiamo detto per “La Musa” possiamo dire per “La Maiestra” la quale, ridotta a un puro fuso dorato, non è altro che un simbolo di ciò che sta al di qua e al di là dell'apparenza delle forme, come se l'artista volesse trovare gli archetipi che ci legano al passato. La stessa cosa si può dire per la “Colonna infinita”, un'opera alta quasi trenta metri di acciaio dorato e frastagliata dalla base alla cima, eretta nel 1937-38 in Romania a Tirgu Jin nei giardini pubblici.

Un'ultima cosa vorrei sottolineare. Brancusi fu uno dei primi artisti ad affrontare in modo più o meno esplicito la problematica sessuale racchiusa nelle forme fondamentali. Infatti, il “Ritratto della Principessa X”, esposto nel 1920 al Salon des Indépendants fu giudicato osceno e per ordine della magistratura fu ritirato. Sosteneva Brancusi, che la realtà non si può esprimere, se si imita la superficie delle cose. Meditate, meditate, artisti contemporanei!

Il Futurismo

In assoluto la prima avanguardia

di Lidia Pizzo

Come sempre, amici miei lettori, faccio una piccola premessa all'articolo di questo numero di "Oltre l'Ovvio".

Avete certamente constatato come scrivere di arte prima dell'Ottocento mi sia stato relativamente facile, perché nel caratterizzare un'epoca mi sono rifatta a uno stile ben definito: il Gotico, il Rinascimento, il Barocco, il Neoclassico e così di seguito. I guai sono iniziati dopo la corrente impressionista, dato che il periodo, per oltre mezzo secolo, è stato ricco di avvenimenti, tendenze, correnti.

Vediamo ora di trovare qualcosa che accomuni i vari movimenti. Due sono le domande fondamentali che vengono poste: a) Qual è l'essenza del reale? b) Come l'artista, il poeta, lo scrittore, l'architetto... può tradurla nel proprio linguaggio?

Come abbiamo molto spesso ripetuto, la scienza con le proprie indagini ha allargato il campo del reale prima con la teoria e poi con gli esperimenti. La fotografia ha tolto all'artista la committenza, per cui adesso lui si sente investito del compito di indagare la realtà, per comprendere cosa si cela dietro l'apparenza. Quindi, non più riferimenti alla religione, allo stato o all'ordine sociale ma la scoperta di un *sistema* per comprendere il mondo e la funzione dell'uomo in esso, dal momento che le scoperte scientifiche andavano man mano dimostrando che il suo posto era sempre più relativo.

A questo punto, mi tocca citarvi, perché già ne abbiamo ampiamente trattato, gli artisti che più influirono nella percezione della nuova realtà.

Vorrei che ricordaste come Coubert alla metà dell'Ottocento (n. 21 N.D.) poteva ancora dare alle domande da cui siamo partiti una risposta sicura, perché si affidava alla percezione dei suoi sensi. Ma già con gl'impressionisti le cose cominciano a prendere una piega diversa.

Se, da una parte, essi esprimono la gioia di vivere, dall'altra cominciano a svalutare l'oggetto della loro rappresentazione e ciò appare evidente negli ultimi lavori di Monet (n. 26 N.D.), vedi le famose Ninfee. Infatti, se il reale appare agli artisti come un brulichio di luci, ciò non vuol dire che, effettivamente, esso sia così. In verità, è l'artista che lo percepisce in questo modo.

Ecco, miei attenti lettori, inizia da qui tutta una serie di movimenti, tendenze, personalità che imprimono all'arte una svolta diversa e diversificata e di cui fin qui abbiamo parlato: Impressionismo, Neoimpressionismo, Cézanne, Espressionismo, Cubismo e adesso il Futurismo, un fenomeno artistico, che non sempre ha avuto la giusta risonanza. Allora, amici miei, preparatevi a una lunga maratona riguardo a quest'Avanguardia tutta italiana e per ciò stesso degna di un intervento un po' più articolato. Siamo Italiani, no?

Ideatore del movimento fu Filippo Tommaso Marinetti, uomo infaticabile e infaticabile divulgatore delle sue teorie.

Io ho letto recentemente una bella biografia del 1988 di questo personaggio, perché di personaggio si tratta, a cura di un grande storico e critico d'arte: Maurizio Calvesi, ancora in vita e molto anziano, nonché mio insegnante presso l'Università di Palermo, dove a quel tempo faceva la "gavetta".

Il titolo del libro è "*Filippo Tommaso Marinetti, La Nuova Italia, 1988*". Scorrendo questo testo, ormai introvabile, vi posso assicurare che la vita del nostro protagonista del Futurismo ha il fascino del romanzo e come un romanzo io l'ho letta, ma con una differenza, nel romanzo a prevalere è la fantasia dello scrittore, qui, invece, è una vita vissuta intensamente e spesa per un ideale. Il no-



Monet, *Ninfee, Jeu de Paume, Parigi*

stro protagonista nasce nel 1876 ad Alessandria d'Egitto da una ricca famiglia, il padre era avvocato, la madre una donna molto colta. Il ragazzo frequenta la scuola presso un collegio francese di Gesuiti. Appena ventenne ottiene il baccellierato a Parigi in lettere e successivamente la laurea in legge presso l'Università di Genova. Quindi, la sua formazione è sia italiana e sia francese.

Proprio all'inizio del nuovo secolo, nel 1905, Marinetti fonda a Milano, ove si era trasferito, la rivista "Poesia". Quattro anni dopo, su *Le Figaro*, del 20 febbraio 1909, a Parigi esce il primo

manifesto del Futurismo. Vi starete certamente chiedendo: perché il Futurismo sia stato un movimento di avanguardia e non il Cubismo, per esempio, o qualche altro movimento di cui abbiamo trattato?

Lo immaginate pure voi, esimi lettori; il Cubismo impegna soltanto l'arte, mentre il Futurismo riguarda tutti i settori della vita: arte, moda, teatro, poesia, architettura, scultura e persino la politica, quindi investe tutti gli aspetti della società, ma, in ultima analisi, al di fuori di essa e contro le sue strutture. In altre parole, le avanguardie non fanno

Marinetti, *Parole in Libertà*

altro che distruggere tutti i rapporti sociali e per ciò stesso sarà necessario: a) sperimentare nuovi linguaggi artistici, nuovi mezzi espressivi quanto più lontani possibile dalla tradizione, nuove tecniche, nuovi generi artistico-letterari, nuovi stili, nuovi sistemi di discorso; b) incidere sulle strutture della società con una nuova interpretazione del mondo, una nuova attività civile, una nuova vita organizzata, una nuova conoscenza delle cose e così via.

In tutto questo l'arte in senso lato ha una posizione centrale, perché è lo spazio della lotta e di un'opposizione continua, di una sperimentazione inesauribile contro ogni antica convenzione.

Di conseguenza, la posizione dell'artista è di assoluta libertà, ma la sua è anche una condizione contraddittoria. Infatti, non sta al di fuori della società, perché ne combatte le strutture, eppure è libero da questa, tanto da poter scagliare esplosivi contro di essa. E ancora, poiché si è posto al di fuori delle norme della società, non ne subisce la pressione, ma... senza di essa non po-

trebbe esistere e quindi vi è legato a filo doppio. In altre parole, l'avanguardia non vuole distruggere il mondo, ma, semplicemente, far vedere l'altro volto della realtà, quella realtà che si oppone alla società borghese e lo farà attraverso le arti con cui manifesterà platealmente la propria ideologia.

In sintesi, il comportamento sociale dell'avanguardia è di rottura con la società, e per dimostrarlo basterebbe assistere alle famose serate futuriste o, successivamente, a quelle dei surrealisti o dei dadaisti.

Le location, si direbbe oggi, di cui si servono le avanguardie e primi fra tutti i futuristi, sono il teatro, il cinema, i caffè, le cui serate faranno epoca. L'avanguardia, infatti, è sempre spettacolo e vuole sovvertire ogni ordine del costume borghese, dicevamo, ne disprezza le regole di vita sociale e lo fa con gli scritti, l'atteggiamento, i gesti precisi, ma proprio questo dimostra la sua appartenenza alla stessa società, che disprezza e vuole distruggere, ma non offre, tuttavia, un'alternativa morale; grida soltanto, fa *spettacolo*.

Dall'altra parte dimostra concretamente la relatività dei "linguaggi", attraverso un'invenzione infinita di altri linguaggi, perché le avanguardie, e il Futurismo in particolare, sostengono che se non si rifiuta il sistema linguistico della società borghese, di essa non si potrà cambiare nulla.

Nascono le "Parole in libertà" del nostro Marinetti o l'arte, l'architettura, il teatro futuristi e così di seguito. Tutto diventa materiale artistico, dalla lamiera alla linea astratta, dalla tela di sacco al cartone, dal capovolgimento delle regole sintattiche e grammaticali al rumore, al suono geometrizzato e così via.

Ora, in questo capovolgimento di valori, la cosa più importante è che ogni linguaggio abbia un'interna coerenza; e il fruitore, per comprenderlo, deve "parteciparvi". Chiarito per sommi capi il concetto di avanguardia torniamo al nostro Marinetti, il cui motto rivoluzionario è "uccidiamo il chiaro di luna" e come controparte sostituiamo a questo il mito della macchina e della società tecnologica.

In un primo tempo, Filippo Tommaso indirizza il suo manifesto solo ai poeti, ma già l'anno dopo, nel 1910, orbitano attorno a lui gli artisti: Boccioni, Carrà, Russolo, Severini, Balla. Questi, nella sala "Ricordi" di Milano, organizzano un'esposi-



Umberto Boccioni, *La risata*, MOMA, New York

zione di quadri, che sono bollati dal fiorentino Ar-
dengo Soffici come “sciocche e laide smargiassate
di poco scrupolosi messeri...”

Immaginate cosa pensano gli attaccabrighe dei fu-
turisti, quando leggono l'articolo! Vanno a Firen-
ze a compiere “una spedizione punitiva” al caffè
“Le giubbe rosse” contro Soffici e i suoi amici e
lì se li suonano di santa ragione. Il giorno dopo
i fiorentini, a loro volta, organizzano un agguato
alla stazione ferroviaria, ove, anche qui, succede
il putiferio e tutti vanno a finire al Commissariato
di polizia.

Ma si tratta di uomini di... cultura! Quelle ran-
dellate rinsalderanno i rapporti e poco dopo
nascerà dalla collaborazione dei due gruppi la
rivista “Lacerba”.

Il vero debutto internazionale del Futurismo av-
viene a Parigi nel 1912 alla Galerie Bernheim-Jeu-
ne, seguirà Londra, Berlino, Amburgo, Bruxelles,
L'Aia, Amsterdam e Monaco.

A Parigi, (e come poteva essere altrimenti data
la supponenza francese?) la critica, in particolare

Apollinaire e André Salmon, non comprendono
quell'avanguardia e considerano i futuristi imita-
tori dei cubisti, mentre altri critici giudicano fa-
vorevolmente la mostra. Il clamore, comunque, è
enorme e questo è quello che vuole Marinetti, il
quale, tra le altre cose, è anche un attivo divulga-
tore delle idee della “sua” avanguardia e a questo
scopo attraversa tutta l'Europa, giungendo persino
in Russia con le sue conferenze e le sue azioni di
“rottura”, tanto da meritarsi l'appellativo di “caf-
feina d'Europa”.

In Russia il nostro protagonista è accolto ovun-
que con grande entusiasmo. Infatti, i risultati più
proficui della sua propaganda si ebbero proprio
qui, ove la personalità importante è certamente
Natalj Gončarova, ma il più infaticabile divulga-
tore del Futurismo russo è Majakovskij, artista e
poeta, che esercita una grande influenza su vari
movimenti artistici russi, e fa parte del gruppo
dei cubofuturisti.

Come Marinetti, egli è contro il “vecchiume” della
cultura russa e lancia l'idea di un'arte e una poesia



Majakovskij, illustrazione per "Poesie oscure"

che abbiano un fine e per questo propone letture nelle fabbriche tra gli operai.

Evidentemente, questa ventata rivoluzionaria non può piacere prima al regime zarista e poi alla dittatura di Stalin. Accanto al fallimento delle sue idee, si aggiungono in Majakovskij anche dispiaceri amorosi. Ancora giovane si toglie la vita, il 14 aprile 1930. Ha solo trentasette anni, ma la sua influenza sulla cultura russa successiva sarà enorme e vorrei riportare le eroiche e sagge parole scritte nella lettera di addio indirizzate alla donna che amava e alla sua famiglia: «A tutti. Se muoio, non incolpate nessuno. E, per favore, niente pettegolezzi. Il defunto non li poteva sopportare. Mamma, sorelle, compagni, perdonatemi. Non è una soluzione (non la consiglio a nessuno), ma io non ho altra scelta. Lilja, amami. Compagno governo, la mia famiglia è Lilja Brik, la mamma, le mie sorelle e Veronika Vitol'dovna Polonskaja. Se farai in modo che abbiano un'esistenza decorosa, ti ringrazio. [...] Come si dice, l'incidente è

chiuso. La barca dell'amore si è spezzata contro il quotidiano. La vita e io siamo pari. Inutile elencare offese, dolori, torti reciproci. Voi che restate siate felici»¹.

Ma, torniamo al nostro Marinetti, il quale inizia un periodo di meditazione sulla scrittura, finché non inventa "le parole in libertà", in cui l'elemento visivo si introduce tra le parole ormai senza nessuna connessione grammaticale e sintattica. Questo, come potete immaginare, farà crollare l'intelaiatura del linguaggio tradizionale.

Sono parole di Marinetti: «Facciamo coraggiosamente il "brutto" in letteratura e uccidiamo ogni giorno la solennità!»

Dalle "parole in libertà" deriveranno tutte le varie sperimentazioni linguistiche successive.

E quell'Apollinaire, che aveva remato contro questa Avanguardia, ne subisce senz'altro il fa-

(1) https://it.wikipedia.org/wiki/Vladimir_Vladimirovi%C4%BD_Majakovskij

Ancora sul Futurismo

Giacomo Balla e Gino Severini

di Lidia Pizzo

“Tutto si muove, tutto corre, tutto volge rapido. Una figura non è mai stabile davanti a noi ma appare e scompare incessantemente. Per la persistenza dell'immagine nella retina, le cose in movimento si moltiplicano, si deformano, susseguendosi, come vibrazioni, nello spazio che percorrono. Così un cavallo in corsa non ha quattro gambe, ne ha venti e i loro movimenti sono triangolari.”

Cari lettori, vi chiedo: “A chi appartengono queste parole?”

Piano, ho capito, avete ben assimilato quanto detto nel numero precedente. Appartengono al Futurismo e vorrei sottolineare che Marinetti, l'avvocato Marinetti, è il primo che scrive un manifesto per dire dei programmi di un movimento. Ne avete mai letti per l'Impressionismo, il Neoimpressionismo, l'Espressionismo e lo stesso Cubismo? Certamente no. Quindi onore al merito di questo italiano!

A volte, sapete, mi capita di essere un po' sciovinista. E poi... che male c'è?

Comunque sia, non è certo facile riassumere in poche righe i programmi futuristi. Noi, per motivi di spazio, ci limiteremo all'arte, di cui avete avuto un assaggio nel numero precedente.

Leggendo un manifesto, la prima cosa che ci colpisce è il carattere provocatorio, polemico, esagitato nel tono, a cui si aggiunga una moltitudine di testi programmatici.

In ultima analisi, le idee di fondo sono: a) il rifiuto della storia, b) il rifiuto del passato per guardare esclusivamente al futuro, c) il rifiuto delle Accademie e della loro storia, nonché delle loro tradizioni. In pratica si vuole fare tabula rasa di tutto un passato.

Vi starete chiedendo: “Ma se siamo nani sulle spalle dei giganti”, come diceva il buon Bernardo di Chartres, perché i futuristi rifiutavano tutta la tradizione e la storia?

È molto semplice, e forse l'ho già accennato in precedenza, perché la cultura italiana, nonostante Croce e Pirandello, era ancora molto provinciale e arroccata sul suo glorioso passato artistico e letterario e quindi era rimasta al margine rispetto alla cultura europea (vedi Nuove Direzioni n. 45).

Quindi, il disegno di Marinetti è quello di farvi entrare l'Italia a qualsiasi costo.

Infatti, gli artisti futuristi non promuovono solamente il rinnovo della tecnica e degli stili, ma, soprattutto, dei temi, che dovevano comunicare la dinamica rappresentazione del movimento e dell'energia, che dal movimento si sprigiona, espressi attraverso *linee-forza*, le cui forme manifestano intrinsecamente la sigla della mobilità. Il tutto esaltato dal colore vivace ed esuberante.

A conferma di questo, vi trascrivo alcune frasi del primo manifesto futurista pubblicato su *Le Figaro* il 20 febbraio del 1909, che potete trovare agevolmente su Internet: “*Noi canteremo le grandi folle agitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati dalle violente luci elettriche...*” ed ancora nello stesso manifesto: “*Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, perché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.*”

Affezionati e pazienti lettori, quali immagini vi suggeriscono queste parole?

Suvvia, non è poi così difficile! Per chi non l'a-

vesse indovinato ecco il suggerimento: la prima parte le grandi metropoli e la grande trasformazione della vita urbana con i suoi rumori, la moltitudine delle visioni e degli stati d'animo che essi suscitano. E non poteva mancare Milano al centro dell'attenzione dei futuristi e del loro ottimismo. A quanto sopra si aggiunga la conoscenza della relatività del tempo-spazio di Einstein, il quale aveva dimostrato che questi non sono più degli assoluti, e che già il Cubismo aveva sperimentato con la frammentazione dei piani e la loro ricomposizione.

Allo stesso modo il Futurismo intende il rapporto arte-scienza, che, come si è ampiamente affermato in precedenza, vuole raffigurare il movimento, che potrebbe avere, è vero, un diretto precedente nel metodo cubista, ma i cubisti avevano analizzato la forma con lo stesso metodo scientifico applicato alla natura, adesso i futuristi faranno la stessa cosa, ma per studiare il movimento. Inoltre, se da una parte i primi avevano sezionato la forma nei suoi elementi costitutivi, i secondi analizzeranno le azioni nei vari momenti successivi uno all'altro.

Così, combinando insieme una dopo l'altra le fasi di questo movimento ottengono un risultato suggestivo, che rappresenta la fluttuazione del moto. Ovviamente se le forme fossero state lasciate una sull'altra si sarebbe determinata una gran confusione. Per evitarla inventano le *linee-forza*, di cui sopra, che sottolineano l'accumularsi delle tensioni, allorché qualcosa o qualcuno si muove nello spazio. Relativamente all'arte, nel primo anno i risultati non sono esaltanti. Infatti, si fermano a uno stadio sperimentale; in compenso Marinetti fa un intenso lavoro di propaganda, giungendo, come dicemmo nel numero precedente,

fino in Russia. A questo punto, penso che vi siete stancati abbastanza con le teorie, per cui reputo opportuno dire degli artisti del movimento. Non posso parlare di tutti, ovviamente, ma dei più rilevanti sì. Allora, vado col primo: Giacomo Balla, il più anziano. Egli è uno dei più importanti sperimentatori del gruppo e sostiene che i rapporti arte-scienza devono essere molto stretti.

L'artista nasce a Torino nel 1871. Frequenta l'Accademia Albertina, ove conosce Pellizza da Volpedo (vedi Nuove Direzioni n. 45). Nel 1895 si trasferisce a Roma definitivamente. La città era in quel momento un vivace centro culturale, mentre



Giacomo Balla, *La piazza*, Galleria Nazionale Arte Moderna, Roma

a Torino stagnava l'impegno etico-sociale ancora connesso col Divisionismo di stampo simbolista. Nonostante questo, quello che attrae Balla è la tecnica, che approfondisce durante il suo soggiorno a Parigi e che trasmette ad alcuni giovani: Boccioni, Severini e Sironi. La conoscenza del giovane Boccioni non è priva di divergenze interpretative del Futurismo, ma in ogni caso il nostro Boccioni avrà un fiuto infallibile nel riconoscere la cultura e l'originalità di un artista, così farà in modo di convincere Balla ad aggregarsi all'ondata futurista, nonostante sia un pittore già affermato e che ha abbondantemente studiato gli effetti di luce, che la tecnica divisionista poteva dare al quadro.

Erano nati lavori come "La pazza", "Il mendicante", "La giornata dell'operaio" e altri il cui tema è la questione sociale, allora molto sentita. Riportiamo il quadro "La pazza" (vedi pagina precedente) che fa parte del "Polittico dei viventi" ed è anteriore all'adesione al Futurismo, quando

l'artista era fortemente interessato ai temi degli ultimi, delle persone che "tutti disprezzano e ripugnano". Il pannello è terminato nel 1905 e rappresenta una donna che compie gesti convulsi con le braccia, mentre il corpo è molto magro, logoro il vestito, arruffati i capelli, rigidi i muscoli del volto. Nel frattempo, Marinetti non sta fermo. Nel gennaio del 1910 Boccioni, Carrà e Russolo vanno a casa sua perché vogliono aderire al movimento di avanguardia; nel febbraio dello stesso anno il manifesto è pronto e insieme ai primi tre firma anche Gino Severini e il nostro Giacomo Balla, che ne diviene maestro anche in forza dell'età e dell'esperienza. Infatti, egli elabora un linguaggio, che ha le sue radici, non nel Cubismo ma nel Divisionismo, che forza a tal punto da raggiungere l'astrattismo con le "Compenetrazioni iridescenti", di cui riportiamo in figura un dipinto. Questi quadri, in realtà, non vogliono rappresentare la luce ma il senso cromatico delle diverse manifestazioni di questa risultanti dallo

Giacomo Balla, *Compenetrazioni iridescenti*, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Torino





Giacomo Balla, *Velocità astratta*, Pinacoteca Agnelli, Torino

studio delle onde elettromagnetiche e quindi le più differenti possibile. Come notate, cari lettori, torno a ripeterlo, osservando questo quadro, potete vedere come i movimenti artistici successivi debbano qualcosa al nostro Futurismo.

Certamente, vi starete chiedendo come mai esso, pur avendo un programma ben definito e pur avendo pubblicato i medesimi manifesti, ebbe risultati artistici assai dissimili per ogni aderente. Nel numero precedente ho riportato “La risata” di Boccioni che, ricorderete, è completamente diversa, ad esempio dal citato “Compenetrazioni iridescenti” di Balla.

In realtà, ciò che unisce gli aderenti al Futurismo, piuttosto che l’unità di stile, è lo slancio sentimentale, cosicché ognuno esprime se stesso in forme diverse.

Balla, ad esempio, si concentra sulla liricità del colore e della linea, che volteggia e si sviluppa in curve da capogiro, mentre il colore crea tensione e le forme si giustappongono e compenetrano vitalisticamente e sarà il titolo a farci comprendere il soggetto del quadro, vedi: “Velocità astratta”. Esaminiamola.

Essa riprende il tema del dinamismo assai caro ai futuristi. Infatti, nel momento in cui l’uomo osserva la velocità dell’automobile e dell’aero-

plano scopre un’essenza prima sconosciuta nella propria vita. Dopo questa esperienza un soggetto non potrà essere rappresentato staticamente, ma dinamicamente, in cui le forme penetrano nello spazio e lo spazio nella forma.

Carissimi, non sentite odore del pensiero di Bergson di cui abbiamo detto poco sopra? Infatti, per il Futurismo il tempo si caratterizza come *durata*, per cui i singoli attimi si organizzano e *si compenetrano* nella coscienza. È questo il momento in cui tale coscienza si rapporta col mondo esterno, ma, a sua volta, il mondo esterno si compenetra in essa, secondo il principio della simultaneità. Di conseguenza, il quadro deve essere la sintesi di quello che si vede e di quello che si ricorda.

Sta qui in parte la poetica di Balla. Ritornate a osservare i quadri e noterete come la pittura del Nostro sia precisa e semplice anche dal punto di vista ottico; infatti, egli sosterrà sempre che la semplicità è la base della bellezza.

Osserviamo adesso “Velocità d’automobile + luce”. Siamo nel 1913 e il Futurismo ha già elaborato interamente le sue teorie, mentre gli artisti aderenti hanno preso coscienza delle possibilità espressive del movimento. Ora, oltre alla velocità, vogliono rappresentare il rumore, il suono, gli



Giacomo Balla, *Velocità d'automobile + luce*, Moderna Museet, Stoccolma

odori. Come potete osservare anche in quest'opera a "parlare" sono un colore sobrio e le linee decise, che si compenetrano e ci restituiscono il senso della luce insieme alla velocità dell'automobile.

E vorrei concludere questo nostro *excursus* con qualche notizia su un altro futurista: Gino Severini, molto più giovane di Balla, nasce a Cortona nel 1883 e poi si trasferisce a Roma. Sostanzialmente è un autodidatta, ma, giovanissimo, incontra Boccioni. Da questo momento decide di dedicarsi alla pittura definitivamente, anche perché questi gli fa conoscere Balla, che lo avvia alla tecnica divisionista. Successivamente, nel 1906, si trasferisce a Parigi, ove frequenta assiduamente l'ambiente artistico parigino, Picasso *in primis*, che lo presenta ad Apollinaire.

Severini è molto spesso presente nei locali notturni, ove si esibiscono le ballerine, che lui dipinge frequentemente, servendosi della tecnica dei futuristi, alla cui avanguardia ha già aderito, essendo stato uno dei firmatari del manifesto della pittura. Si entusiasma anche per la storia della matematica e della geometria descrittiva. In breve il suo talento è ampiamente riconosciuto e le sue opere vengono esposte un po' dovun-



Gino Severini, *Ballerina blu*, Collezione Gianni Mattioli, Guggenheim, Venezia

que. Nel 1935 partecipa anche alla Quadriennale di Roma, mentre negli anni successivi pubblica diverse opere, compresa una sua autobiografia. E... cari lettori, non poteva mancare un premio ambitissimo. Quale? Quello della Biennale di Venezia per la pittura nel 1950 e dieci anni dopo il "Premio Nazionale delle Arti".

Conclude la sua vita nel 1966 a Parigi.

E ora vediamo qual è la sua linea di pensiero e verificiamola con le opere riportate.

In base alle sue teorie, le linee, i piani e i volumi devono essere in contrasto simultaneo, mentre la composizione, assolutamente dinamica, deve essere aperta verso lo spazio, sopprimendo la linea retta che indica staticità, mentre i colori puri si devono adagiare su un fondo assolutamente nero o bianco.

E ancora, ombre e tono locale devono essere aboliti, mentre in un quadro è necessario che ci siano uno o più nuclei centrifughi o centripeti in simultanea concorrenza dinamica, in modo da rappresentare il movimento, essendo la velocità il dato fondamentale del Futurismo, che deve esprimere una nuova nozione dello spazio e del tempo. Caso mai, esimi, non ve ne foste accorti, qui ritorna la relatività spazio-temporale di Ein-



Gino Severini, *Ballerina, elica, mare*, The Metropolitan Museum of Art, Stieglitz Collection, New York

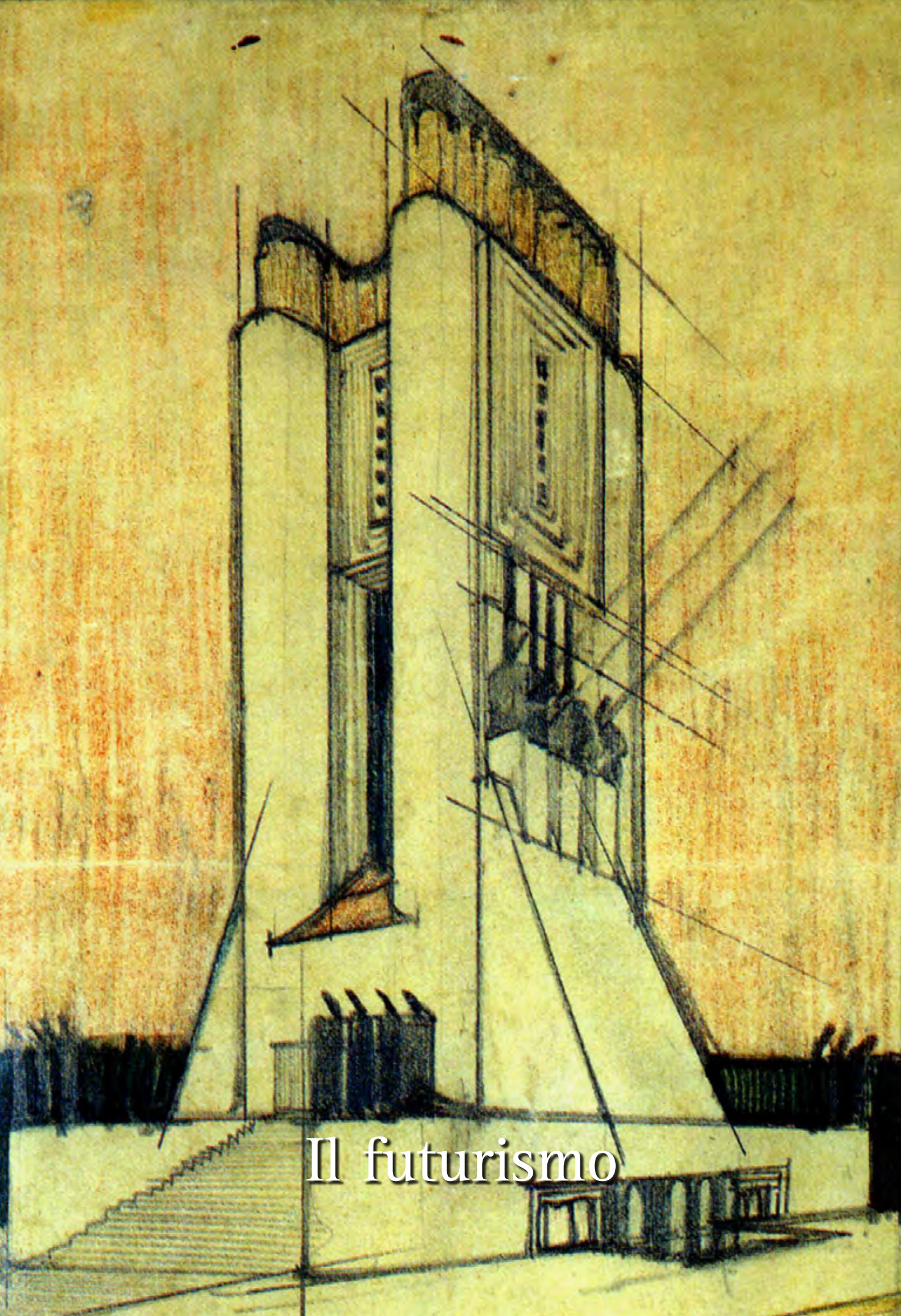


Gino Severini, *Ballerina*, Coll. privata

stein e la filosofia di Bergson relativa al tempo. Severini esclude categoricamente che si possano rappresentare nature morte, il corpo umano o paesaggi agresti, perché ne verrebbero delle forme statiche, mentre la complessità di elementi dinamici come "Aeroplano in volo + uomo + paesaggio" oppure "Vagoni del metrò + folla + stazioni affiches luce" e così via daranno allo spettatore emozioni complesse.

Tra le sue teorie vi è anche l'abolizione di ogni distinzione tra forme pittoriche e forme scultoree. Egli auspica una pittura e una scultura riunite in una sola creazione plastica, che non deve rimanere nel chiuso dei musei ma nell'ambiente esterno per completarsi con l'architettura.

E vorrei concludere con un ulteriore passo avanti del nostro artista, allorché vuole sostenere che bisogna fondere il Cubismo sintetico con il Futurismo, ma vi riesce solo in parte, perché, pur essendo le sue rappresentazioni piatte, queste non riescono a essere esenti da un certo dinamismo; e, comunque, Severini resterà sempre l'unico pittore ad aver tentato una sintesi tra le due correnti, come potete vedere nell'immagine riportata.



Il futurismo

Umberto Boccioni e Carlo Carrà

Colonne del Futurismo

di Lidia Pizzo

Affezionati lettori, non annoiatevi se vi parlo ancora di Futurismo e di futuristi. Senza di voi a chi direi i miei pensieri? A chi comunicarei le mie letture? Infatti, vorrei dire ancora del Futurismo, visto che è un'Avanguardia, nell'accezione di cui vi dissi, tutta italiana e visto che il primato artistico della nostra penisola dopo secoli, diciamo dal Trecento al Neoclassicismo, si era completamente offuscato, passando il testimone a Parigi.

Marinetti, con scatto d'orgoglio tutto italico, a un certo punto pensa di svecchiare la cultura italiana, facendolo da par suo e riportando l'Italia al centro dell'attenzione artistica non solo Europea ma anche degli Stati Uniti.

Ora, della poetica futurista abbiamo scritto abbastanza, di Marinetti, Balla e Severini pure, restano Boccioni e Carrà, per il breve periodo in cui quest'ultimo vi aderì.



Antonio Sant'Elia, Rendering di un disegno della "Città Nuova"



Umberto Boccioni, *Forme uniche nella continuità dello spazio*, Civiche Raccolte d'Arte, Milano

Il più coerente stilisticamente è certamente Boccioni, anche perché muore molto giovane, a trentaquattro anni, durante la prima guerra mondiale, come del resto Sant'Elia, componente importante di questa avanguardia, architetto che non realizzerà nulla di concreto ma che ci ha lasciato disegni straordinariamente avveniristici per l'epoca. Pensate che aveva progettato palazzi in cui scale e ascensori fossero visibili all'esterno, edifici concepiti secondo tecniche edilizie innovative. Interessante il progetto di fare scorrere il traffico urbano sotto terra, per ottenere in superficie una più agevole circolazione e restituire la viabilità ai cittadini, riducendo anche rumori e inquinamento.



Umberto Boccioni, *Stati d'animo I, Quelli che vanno*, Civiche Raccolte d'Arte, Milano

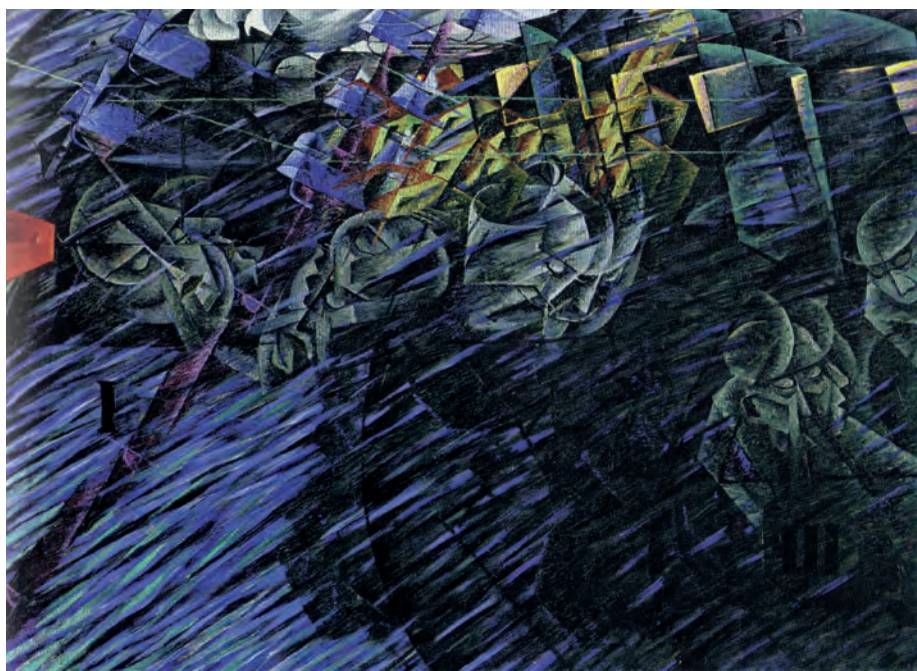
E più moderno di così?

Ma, ora, attenti miei lettori, andiamo al pilastro del Futurismo: Umberto Boccioni, e diamo uno sguardo panoramico alla sua vita, per soffermarci un po' di più sulle sue opere. Nasce a Reggio Calabria da genitori romagnoli. Il padre era commesso di Prefettura e quindi soggetto a frequenti spostamenti, tanto che a pochi giorni dalla nascita del piccolo la famiglia si trasferisce a Forlì e, successivamente, in vari altri posti del Nord Italia, fino a quando non torna nel Sud, a Catania, ove rimane col padre, mentre la madre e le due sorelle, Cecilia e Amelia a cui fu sempre molto legato, si fermano a Padova, finché tra i genitori non avverrà la rottura definitiva.

A Catania Boccioni conclude i suoi studi presso la Regia Scuola Tecnica Sammartino, studi che poco hanno

a che vedere con la sua vocazione: prima letteraria e poi artistica. Infatti, in questa città collabora con la "Gazzetta della sera", per mezzo della quale può accostarsi ai moti contadini e operai del 1894, e questo gli fa maturare la sua adesione al Socialismo e, comunque sia, la scrittura rimarrà un'attività costante nella sua vita, perché sarà un momento di confronto con se stesso. Nel frattempo, disegna molto e si interessa di arte. Catania è una piccola città e ovvia-

mente gli sta stretta, per cui si trasferisce a Roma e una sera al Pincio, casualmente, conosce Severini con cui si lega d'amicizia. I due amici a un certo punto decidono di approfondire la pratica dell'arte e si iscrivono prima alla Scuola Municipale delle Arti Ornamentali e poi alla Scuola Libera del Nudo, ove conosceranno Sironi, che diventerà per tutta la



Umberto Boccioni, *Stati d'animo II, Quelli che vanno*, MOMA, New York



Umberto Boccioni, *Materia*, Guggenheim, Coll. Mattioli, Venezia

vita fraterno amico di Umberto. Successivamente, Boccioni e Severini frequenteranno Balla, da cui apprenderanno la tecnica del Divisionismo, il cui fine, come ricorderete (v. N.D. n. 44) era quello di dare la massima luminosità al quadro. Dal maestro, Umberto erediterà un certo Espressionismo, che si concretizza nel momento in cui la pennellata divisionista si carica di emozionalità. Sarà lo stesso Boccioni ad affermarlo, asserendo che il colore in un quadro deve diventare “un sentimento e una musica in sé”.

A Roma Boccioni non nuota nell'oro, vive della sua attività di cartellonista e di quel poco che la madre, ricamatrice, gli può inviare. Così, tra molte economie, nel 1906 raggiunge Parigi, ove è affascinato dalla vita notturna.

Tornato in patria, sente la necessità di un rinnovamento della pittura, per adeguarla all'esigenza della contemporaneità e Milano con la sua attività frenetica di inizio secolo diventerà per l'artista una città ideale. Qui conosce il famoso critico d'arte Margherita Sarfatti, con la quale per un cer-

to periodo avrà una relazione. Ma, un momento importante per Boccioni sarà la stesura del primo manifesto futurista.

Infatti, lui, Carrà e Russolo si recano nella lussuosa casa di Marinetti per discutere di arte.

Alla fine, dopo un intensissimo lavoro di tre giorni, con l'aiuto del padrone di casa viene compilato in forma definitiva il “Manifesto della pittura futurista”, che è distribuito in migliaia di volantini e reca la data del 10-2-1910. Sarà nel 1911 che all'interno del padiglione Ricordi a Milano si realizzerà la prima importante mostra dei futuristi, in cui è esposta la famosa “Risata” di Boccioni, a quanto pare, sfregiata da un fruitore e di cui abbiamo parlato in precedenza (v. Nuove Direzioni n. 51).

Nel frattempo, il pensiero di Boccioni si evolve e nascono i trittici con “Gli stati d'animo”, realizzati in due versioni, la prima può essere ammirata a Milano, la seconda a New York. In queste ultime opere, come vedremo, se avrete la pazienza di seguirmi, Boccioni approda a una concezione astratta del linguaggio pittorico, in cui l'oggetto nel primo trittico viene sostituito dalla sensazione, mentre nel secondo esso è reintrodotta attraverso i temi della simultaneità e della compenetrazione dei piani, che segnerà l'incontro del nostro artista con il Cubismo. Ma mentre qui, come dicemmo, abbiamo la scomposizione analitica dell'oggetto in cui la compenetrazione dei piani sarà un arbitrario prolungamento lineare, nel Futurismo ci sarà una vera e propria compenetrazione di piani colorati, ricchi di cromatismo vibrante e atomico, ottenuto appunto tramite il Divisionismo e l'introduzione del simultaneismo. Così, se l'oggetto esprimerà qualcosa di immobile e di statico, il simultaneismo esprimerà il movimento.

È questo un frenetico periodo di mostre in tutta Europa e anche negli Stati Uniti, a San Francisco. Ma, Boccioni non *sente* solo la pittura, vorrebbe applicare le stesse regole anche alla scultura, al cui manifesto contribuisce attivamente.

Nasce così l'opera “Forme uniche nella continuità dello spazio”. Per l'artista la scultura del passato è una cosa mummificata, invece quella futurista deve avere la vivacità della macchina, ottenuta attraverso forme aerodinamiche, ricche d'immaginazione. La struttura del corpo umano è possente insieme allo sviluppo muscolare, le cui forme evocano energia e velocità e, comunque, risulta-



Carlo Carrà, *Cavallo e cavaliere*, coll. privata

no sempre armoniose e orientate verso un certo astrattismo. Intorno alla metà del 1915, l'artista sembra avere esaurito il suo rapporto con il Futurismo per una nuova ricerca sul rapporto Cubismo-Espressionismo, ma non ne possiamo sapere gli esiti, perché l'anno successivo muore in guerra per una caduta da cavallo.

A questo punto, esimi lettori, mi si pone un grosso problema. Ogni opera di Boccioni è un capolavoro, perché mostra passo passo l'evolversi della sua pittura. Quale devo scegliere? A "La risata" abbiamo accennato. Forse è opportuno passare agli "Stati d'animo" prima e seconda versione. La scelta cade su "Quelli che vanno", prima versione, quella di Milano. Qui l'artista cerca di immedesimarsi nelle sensazioni che si possono provare, allorché si vedono allontanare in treno persone care. E Boccioni di luoghi a cui si era affezionato ne aveva lasciati tanti! Infatti, la persona che parte "sente", che chi resta prova forti emozioni durante l'addio, per cui mille sentimenti si agitano in lui. Mentre, dal punto di vista di chi parte, la sensazione deve essere piacevole, perché sta affrontando situazioni nuove ed emozioni nuove. Adesso, visto

che di Futurismo ne sapete abbastanza, osservate la tecnica. Quale suggerite? Il Divisionismo, ovviamente, ottenuto attraverso pennellate diagonali di neri, verdi, azzurri, al di sotto delle quali potete vedere degli sprazzi ocra su cui si stagliano dei volti, uno dei quali a sinistra spalanca gli occhi azzurri, mentre un altro dall'altra parte li tiene chiusi.

La velocità del treno, poi, è espressa dalle linee rossastre e dalle maniglie gialle del vagone in movimento, mentre in alto si scorgono lembi di campagne con alberi e case, ma inclinati, compresi i pali della luce a sinistra. Il tutto ci restituisce la sensazione del movimento, della fuga del treno e delle infinite prospettive che il mezzo semovente e in corsa può dare.

Ora, confrontate questo lavoro con l'altro dallo stesso titolo, ma della seconda versione, quella di New York. Voi stessi potete rilevarne le differenze. Nella prima versione, ciò che viene messo in evidenza è l'aspetto psicologico, nella seconda è maggiormente visibile la sintesi dinamica delle forme, mentre la carica espressiva è affidata al segno e al colore steso anche qui in filamenti.



Carlo Carrà, *I funerali dell'anarchico Galli*, MOMA, New York

Come nella prima versione ugualmente in quest'opera compaiono dei volti, delle case.

In alto si intuisce il fumo bianco della locomotiva. L'insieme ci restituisce una sensazione di grande dinamicità, di caos, di ritmi opposti l'uno all'altro, ma organizzati in una diversa armonia rispetto alla prima versione.

Infine, vorrei citare un'opera, "Materia", che io stessa ho ammirato col fiato in gola e senza la possibilità di articolare sillaba, tanto mi ha catturata e che si trova nella collezione Mattioli al Guggenheim di Venezia.

Il soggetto rievoca la Grande Madre. Certo, il soggiorno siciliano qualche profonda impronta avrà pure lasciato nell'animo del pittore! Infatti la prima impressione che si ha guardando l'opera, di considerevoli dimensioni, cm. 226x150, è quella di sentirsi risucchiati all'interno del quadro proprio come potrebbe fare la madre terra.

Qui, la compenetrazione dei piani è espressa al meglio e rappresenta il punto più alto a cui perviene l'opera pittorica del nostro Boccioni.

La figura è ritratta nel buio dello studio dell'artista

davanti alla ringhiera di un balcone, oltre il quale si vedono nella luce solare i profili delle case, che salgono una sull'altra a ornare questo "idolo" della modernità.

Un particolare salta subito all'occhio: le enormi mani, simbolo del lavoro della Grande Madre, ritratte come se fossero state viste ingrandite in uno specchio convesso.

Lettori cari, avrei tanto da dire ancora, ma non vorrei annoiarvi, per cui passo a parlare di un altro aderente al Futurismo, anche se per breve periodo: Carlo Carrà, 1881-1966, quindi di due anni più giovane di Severini ma morti nello stesso anno.

Come vi ho più volte accennato, Carrà è tra i firmatari del Manifesto futurista del 1910 ma a cui aderisce per un certo periodo, per passare poi alla pittura metafisica di Giorgio De Chirico, conosciuto a Ferrara in ospedale, dove questi era infermiere, mentre Carrà un ferito in guerra. Ma, anche la permanenza nella Metafisica non dura molto. Infatti, passa alla corrente "Novecento" e poi a "Valori Plastici", che sostenevano un ritorno all'ordine. Tutta questa febbrile attività potrebbe farci pensare

a una certa superficialità nell'affrontare i vari stili. Ma non è così, se pensiamo alla sua decisa avversione per l'accademismo, che si crogiolava in sentimentalismi ormai *démodé* al tempo della velocità delle macchine, dei treni, dei dirigibili, delle comunicazioni superveloci di telefoni e telegrafi e così di seguito e se pensiamo anche alla sua affannosa ricerca sorretta sempre da una corretta e onesta coscienza morale.

Carrà non ebbe la fortuna di nascere ricco come Marinetti, il padre era un piccolo proprietario terriero, che a poco a poco si era impoverito, per cui molto giovane per vivere lavora come decoratore. Ha ventitre anni quando viene ammesso a frequentare l'Accademia di Brera a Milano, ove consegue il primo premio di 500 lire per la decorazione. Parigi non può mancare nel suo curriculum. Qui conosce Picasso e gli altri big del momento. In questo periodo si avvicina all'anarchismo e si trova casualmente a Milano nel momento e nel luogo in cui si svolgevano i funerali dell'anarchico Galli nel 1904.

Visione che elaborerà quando aderirà al Futurismo nelle forme divisioniste legate a questa avanguardia. Ricordate che fu tra i firmatari del Manifesto Futurista? Ma fu anche tra quelli che se li suonarono di santa ragione durante le provocazioni, che mettevano in campo i futuristi. Ricordate quella di Firenze delle Giubbe Rosse e dell'agguato alla stazione della stessa città come risposta?

Carrà, come Boccioni, apprende la tecnica del Divisionismo e la esprime come visione, che dà le vertigini ne "I funerali dell'anarchico Galli" oppure in "La galleria", quasi si trattasse di una sindrome da agorafobia.

In "Cavallo e cavaliere", invece, l'oggetto è colto nel momento del suo dinamismo e quindi nelle infinite relazioni simultanee, che il movimento instaura nello spazio in cui il gruppo si muove.

L'ascendenza, come potete osservare, è quella cubista, ma l'intuizione, la compenetrazione dei piani, le linee forza sono quelle futuriste.

Se, invece, osservate il dipinto "La galleria", che è poi quella di Milano, vi potete trovare una maggiore frammentazione della forma, che richiama il Cubismo anche nel suo cromatismo, fatto di tinte neutre e quasi monocromatiche, mentre la compenetrazione dei piani viene ricostruita al modo dei futuristi, i quali, lo ripetiamo ancora una volta,



Carlo Carrà, *La Galleria*, Guggenheim, Coll. Mattioli, Venezia

propongono una visione simultanea di un soggetto osservato in movimento e quindi da più punti di vista ricostruiti secondo la nuova spazialità teorizzata da quella avanguardia. Vi notiamo la scritta "Biffi", che è quella di un noto caffè del tempo, mentre la cupola ottagonale al centro della Galleria è solo accennata. Ma è il gioco delle luci quello che ci restituisce il senso del movimento e della vitalità del posto. E infine, ne "I funerali dell'anarchico Galli", quadro esposto alla prima mostra del Futurismo a Parigi, le linee-forza comunicano una forte emotività fino alla manifestazione del dramma espresso in quelle linee e in quelle figure, che si oppongono le une alle altre dinamicamente, in cui il rapporto tra gli oggetti e lo spazio è rappresentato nella simultaneità dei moti anche psichici. Amici miei, ora potete tirare un sospiro di sollievo. Ci rincontreremo la prossima volta con altri personaggi particolarmente interessanti.

Artisti e movimenti minori tra fine Ottocento e primo Novecento

di Lidia Pizzo

Amati lettori, dopo la bella maratona che abbiamo fatto sul Futurismo, e non poteva mancare, essendo la prima avanguardia in assoluto e per di più italiana, torniamo a camminare per le strade di Parigi alla ricerca di ulteriori artisti di notevole interesse, anche se non aggregati a questa o quella corrente. Certo avrei potuto ancora parlare di diversi futuristi, come Russolo o Ardengo Soffici o altri, ma il mio timore, abbastanza fondato, era che mi avreste mandato al diavolo. Allora preferisco andare avanti. Come vi ho già detto in altre occasioni, la fine dell'Ottocento e il primo Novecento è stato un periodo in cui sono sorti molti movimenti e tendenze come mai si erano registrati in precedenza. Elencare tutti gli artisti minori, che pure hanno avuto una certa notorietà, accanto ai maggiori, sarebbe quasi impossibile.

Vi citerò solo i più importanti e utilizzerò le immagini per fare un po' di "esercizi di lettura". Allora vado con ordine. Il primo che mi viene in mente è Marcel Gromaire (1892-1970) di cui riporto una figura. Osservatela bene. La composizione è impostata in modo monumentale, che ricorda certamente la lezione di Cézanne. Infatti, è trattata come se le varie parti fossero delle strutture geometrizzanti, che richiamano alla lontana, vediamo se indovinate... il Cubismo e i Fauves, questi ultimi per i colori vivaci. E l'uso del colore quale tecnica vi richiama? Lo so, siete ormai esperti: il Divisionismo.

Ma, le prove più importanti che riguardano la sua pittura sono nei cartoni per gli arazzi. Questa era stata un'arte che si era eclissata per molto tempo. Grazie a Gromaire e ad alcuni altri riceve adesso nuovo impulso.

Marcel Gromaire, *Le faucheur*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris





Amédée Ozenfant, *Natura Morta purista*, coll. priv.

Passo a un secondo artista i cui inizi sono stati cubisti: Amédée Ozenfant. Ma, come vedete dall'immagine, quel movimento viene portato a una estrema sintesi e a un grande rigore, tanto che nel 1920 l'artista, incontrando Le Corbusier (di cui parleremo in altro numero di N.D.) deciderà di fondare insieme a lui una corrente detta "Purismo" e anche una rivista: "L'esprit nouveau", che sarà determinante per il sorgere dell'arte astratta, che tratteremo in appresso. Nel frattempo, è terminata la carneficina della Prima guerra mondiale e molti artisti, tornati sconvolti, sentono il bisogno di una vita più tranquilla e serena, così si avvicinano alla campagna, ma non per un ritorno a un passato impressionista, per esempio, piuttosto per la necessità di comprenderla meglio. Quindi, in un periodo di dispute, dibattiti, movimenti essi rimangono neutrali e individualisti, compiacendosi di una vita da *bohémien* e sostanzialmente

ancorati a un certo Romanticismo, che accettano fino alla fine. In questo contesto emergono delle personalità, che ricercano una propria via con la quale affermarsi nel mondo dell'arte, però nessuno di loro vuole agganciarsi a un capofila, che avrebbe imposto il proprio modo di vedere l'arte.

Questo genere di pittura, fatto di paesaggi e di interni, non si può, tuttavia, assimilare a un certo Realismo ottocentesco, ma neanche ai movimenti del XX secolo o a un certo Impressionismo, pur originando da questo. Vi cito due artisti che si distinguono rispetto agli altri: Suzanne Valadon (1867-1938) e il figlio Maurice Utrillo (1883-1974). La prima era stata una trapezista di circo, ma in seguito a un incidente, sarà costretta a lasciare questa attività, per diventare inizialmente la modella di Degas e successivamente di Renoir. Il primo comprende ben presto le potenzialità della donna, che è una va-

lente disegnatrice, nonché artista di grandi capacità di osservazione e di esecuzione pittorica di forte vigore. I suoi inizi sono impressionisti, per evolversi poi verso colori e forme solide, che caratterizzano i quadri della maturità.

Vi riporto in figura "La camera blu". Osserviamola insieme. La composizione si articola orizzontalmente e viene esaltata dall'imponente figura di una donna sdraiata su un letto. Il nostro occhio percepisce immediatamente il volto della donna perché accentuato dal biancore del cuscino,

artisti di Montmartre. Alcolizzato sin dall'adolescenza, conduce una vita miserabile, vendendo qualche quadro per procurarsi cibo e vino o dormire al coperto. Relativamente alle sue scelte artistiche, egli privilegia una pittura di vedute sia del quartiere in cui è vissuto bambino sia di paesaggi urbani, come il Moulin de la Galette, oppure sceglie l'emarginazione dei quartieri periferici, chiese solitarie e piazzette senza anima viva con insistente ripetizione di muri scalcinati, cieli scuri, alberi stenti.



Suzanne Valadon, *La camera blu*, Musée National d'Art Moderne, Parigi

bianco ripreso poi nelle righe dei pantaloni e nei fiori del copriletto. Sembra che ella abbia finito di leggere dei libri, posti alla sinistra della composizione e si riposi fumando una sigaretta, mentre la mente, attraverso l'espressione degli occhi, sembra riflettere su qualcosa d'importante.

Passiamo adesso al figlio: Maurice Utrillo, nato illegittimo e iniziato all'arte dalla madre, che in realtà poco se ne cura. Egli fa parte del gruppo di

Il periodo che va dal 1909 al 1914 è individuato come "periodo bianco" ed è il migliore dell'artista, i cui lavori emanano un sottile lirismo insieme a una sensazione di vuoto e di fatalismo dovuti alla sua vita infelice.

Nel 1921 Utrillo e la madre Valadon espongono nella galleria di Berthe Weill, dove nel 1901 vi aveva esposto anche Picasso, conseguendo un grande successo. Se osservate bene i dipinti

in figura vi saltano subito agli occhi la purezza elementare del colore e la semplicità della composizione. Nella “Nevicata”, ad esempio, il suo sentire nostalgico, che si evidenzia in altri quadri, si trasforma in un abbandono gioioso, espresso con una tecnica assai particolare, che ci dà la sensazione della fantasmagoria, come se si trattasse di fuochi d’artificio.

Ora, miei cari lettori, passiamo a un aspetto dell’arte che si esprime per la massima parte nell’artigianato. Avete letto e assimilato le

superare la pittura da cavalletto e sperimentare quella, ad esempio, su ceramica (Picasso è stato uno dei primi), oppure su stoffa. In realtà, per amore di verità, dobbiamo dire che qualche tempo prima aveva iniziato Gauguin con le incisioni su legno chiamate xilografie. Essa è una tecnica molto antica ma riportata in auge in questo periodo e consiste nell’incidere con una sgorbia un legno molto duro, generalmente il bosso, per asportarne le parti non costituenti il disegno, che conseguentemente risulterà in rilievo. Questa diventa la matrice, che, inchiostrata adeguatamente, può dar luogo a numerosissime repliche. È una tecnica abbastanza facile e anche voi, lettori, potete provare a cimentarvi, usando invece del legno il linoleum, che è più facile da incidere. In questo periodo, oltre alle xilografie, si riprenderà l’acquaforte e la litografia. La prima è una tecnica assai complessa e richiede molta abilità e anche molto... spazio per la spiegazione, che potete trovare facilmente su Wikipedia o su qualche altro sito. La litografia, invece, è più semplice. Si ottiene da una pietra tenera, generalmente calcare, che viene levigata e su cui si passa il disegno, specularmente, con una matita grassa. Quindi si mette sopra un sottile strato di acqua, acido nitrico e gomma arabica. Trascorse 24 ore si stampa con il torchio litografico.

L’inchiostro aderisce sul disegno ma non nella parte della pietra bagnata.

E comunque, questa è solo un’indicazione, per chi ne voglia sapere di più, come detto sopra, sul web troverà un’infinità di nozioni.

Ma, torniamo al nostro argomento. In figura state vedendo un bellissimo arazzo, che non ha più nulla a che fare con gli arazzi tradizionali come, per esempio, quelli di un Goya, in pratica una riproduzione di una scena con vari personaggi. L’opera citata, invece, è stata disegnata da Jean Lurçat, che lavorò a lungo presso le manifatture di Aubusson. La signora Cuttoli in quel periodo fu una grande collezionista di arazzi che, tramite sua, ci sono pervenuti, e sostenne sempre Jean, pittore e incisore, nonché autore di opere tessili, come avete potuto vedere dall’immagine riportata. Infatti, per mezzo suo ci sarà un rinnovamento della tecnica e dell’arte di questo genere di artigianalità.



Maurice Utrillo, *Il Moulin de la Galette*, Musée des Beaux Arts, Nancy

grandi innovazioni artistiche della fine dell’800 e dell’inizio del ‘900 fatte di movimenti, che hanno coinvolto grandi personalità dell’arte.

Vi ricordate che nei numeri precedenti abbiamo parlato della “Scuola di Parigi” e dei tanti autori che ne fecero parte?

Costoro ora non disdegnano di servirsi di altre espressioni artistiche, altre attività creative in uno spasmodico desiderio di cambiamento, per



Jean Lurçat, *Il cielo*, arazzo, Mobilier National, Parigi

Lurçat non è solo un grande disegnatore, ma è soprattutto un protagonista, che riesce a coinvolgere artisti, artigiani, industriali e pubblico, affinché questo settore possa rinascere a nuova vita. Nello stesso tempo nuovo impulso riceve anche l'arte della vetrata, della decorazione murale e della cartellonistica. E ora, esimi lettori, un po' di brio: "I Balletti russi". Infatti, fu soprattutto nel teatro che si ebbero le maggiori innovazioni dell'epoca che stiamo trattando. Ma, prima di diffondermi sull'argomento, vorrei dare un cenno alla cultura russa del tempo.

Per opera dei collezionisti Morosov e Ščukin gli artisti russi vengono a contatto con l'arte astratta che si praticava a Parigi o a Monaco, centri cosmopoliti, oppure in Italia con i futuristi.

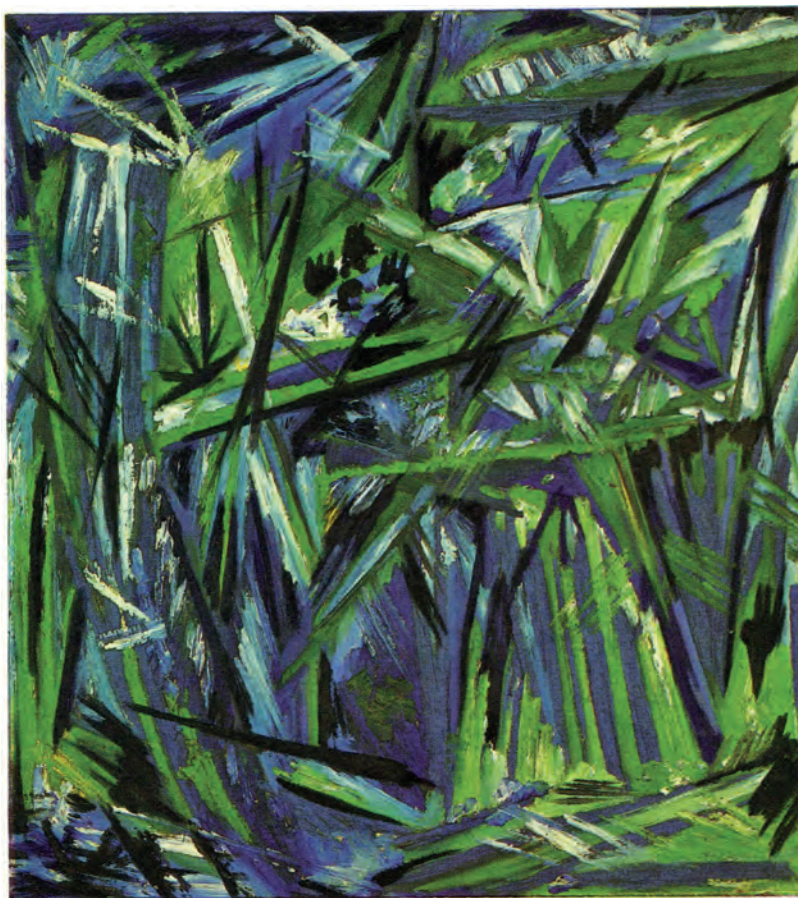
A differenza di questi ultimi, però, che vogliono distruggere la tradizione, i russi, pur desiderando mettersi alla pari, preferiscono farlo secondo una tradizione autoctona, e di cui parleremo più ampiamente in seguito, la quale attinge ispirazione

dall'antica cultura contadina, dalla religione ortodossa incline alla contemplazione e al messianismo.

Quanto sopra fa sì che si sviluppino tendenze idealizzanti intrise di misticismo, di idealismo sociale, estetica simbolista, aspirazione all'emancipazione della donna, riforme educative e quant'altro, che portano a mutamenti radicali nella concezione dell'arte. Al momento faccio solo due nomi Natalia Gončarova di cui riportiamo in figura: "*Foresta verde*" e Michael Larionov. Ma, torniamo ai nostri "Balletti".

Nel 1909 arriva a Parigi la "Compagnia dei balletti russi" per i quali fu fondamentale la figura dell'impresario Sergej Djagilev (1872-1929), il quale in un primo tempo realizza allestimenti scenici assai fastosi e folkloristici, che faranno innamorare i parigini.

Ben presto, però, a contatto con gli artisti che abitano a Parigi si rende conto che negli spettacoli teatrali il contributo più importante dovrà



Natalia Goncharova, *Foresta verde*, McCrory Corporation Collection, New York

giungere invece da loro. Così apporta un mutamento radicale alla scenografia, allorché rappresenta la seconda versione della “Sagra della primavera” di Stravinskij.

Qui non esiste più il fasto spettacolare e folkloristico di qualche tempo prima, ma rimane un fondale in stretta relazione con la pittura.

Tra gli artisti chiamati: Derain, Matisse, Braque e lo stesso Picasso. A questo punto, pazienti lettori, desidero citare un nome, che molti di voi conosceranno e anche assai importante per lo sviluppo del teatro: Jean Cocteau.

Uomo eccezionale, dalle mille attività: cineasta, drammaturgo, critico, romanziere e anche regista. In quest’ultima attività cercò di realizzare il sogno del *Gesamtkunst*, che in italiano tradurremmo con “arte totale”, un’arte, cioè, che coinvolgesse tutte le varie espressioni artistiche: musica, poesia, danza, pittura, teatro. Infatti, uno spettacolo risalente al 1917 cambiò il modo di fare teatro, e fu “Parade” di Cocteau,

in cui s’incontrano personalità eccezionali come il poeta Apollinaire, il musicista Satie, il coreografo Massine e Picasso.

Quest’ultimo in quella circostanza conobbe la ballerina russa Olga Stepanivna che diventerà sua moglie e di cui ci resta anche qualche bellissimo ritratto.

Cari amici, avrete compreso ampiamente che questo fu un periodo di grande fermento anche tra il grosso pubblico, che finirà per accettare l’arte moderna, nonostante l’avesse per diverso tempo ignorata.

Certo la mole delle notizie che vi ho dato in poche pagine è tanta, ma portate ancora un po’ di pazienza e poi metto punto.

Vorrei parlare un attimo della moda. Oggi in televisione vediamo sfilare bellissime ed eleganti *mise* indossa-

te da altrettanto belle *mannequin* e tutto ciò ci sembra assolutamente naturale, ma non era così agli inizi del ‘900, quando si afferma l’alta moda, a cui non disdegnano di lavorare artisti del calibro di Robert e Sonia Delaunay.

È questo anche il periodo in cui nascono le varie biennali. La più antica è certamente quella di Venezia, nata allo scadere dell’800 e precisamente nel 1895 e originata da un’associazione con lo scopo di promuovere le nuove tendenze artistiche a Venezia, che si concretizzeranno, poi, nel 1897 con la prima Biennale appunto. E per molti anni sarà Venezia a tenere il primato, cui seguiranno altre biennali come nel 1957 quella di Parigi o nel 1955 quella tenuta a Kassel. A seguire tutte le altre, che oggi non si contano. Praticamente quasi ogni città importante ne ha una, come la biennale di San Paolo del Brasile, di Berlino, di Singapore e così di seguito. E adesso un profondo respiro e alla prossima volta.

La Metafisica di de Chirico

«Che cosa dovrei amare se non l'enigma delle cose?»

di Lidia Pizzo

Cari miei lettori, in questo numero di Nuove Direzioni vi vorrei parlare di una corrente artistica denominata Metafisica, il cui autore è Giorgio de Chirico.

Riporto brevemente quanto dice Wikipedia a proposito di questa parola: "La Pittura metafisica è una corrente pittorica del XX secolo che vuole rappresentare ciò che è oltre l'apparenza fisica della realtà, al di là dell'esperienza dei sensi."

Ora diciamo brevemente del periodo storico in cui essa si afferma.

L'inizio del secolo s'era aperto all'insegna dell'ottimismo. I poeti, gli scienziati, gli artisti pensavano che fosse possibile la conoscenza razionale e sensitiva delle cose, ma la guerra e tutta la carneficina che ne era seguita, soprattutto in Italia, aveva mostrato l'assurdo, l'irrazionale, l'inverosimile e quindi quanto illogica e tragica fosse la realtà.

Comprenderete chiaramente, attenti lettori, come quanto sopra avesse influenzato gli artisti e in particolare Giorgio de Chirico, il quale tra i tanti luoghi in cui visse ci fu anche Roma, ove trascorse gli ultimi anni della sua vita in una casa situata a Piazza di Spagna, che con grande emozione anni fa ho visitato. Immaginate cosa significa per un'amante dell'arte osservare gli oggetti, i quadri, i mobili e così via toccati dall'artista. Ho avuto la sensazione che la sua ombra aleggiasse per quelle stanze e che



Giorgio De Chirico, *Le muse inquietanti*, Raccolta privata d'Arte Moderna

da un momento all'altro la sua burbera figura si materializzasse.

Ma, amabili lettori, ascoltate dall'inizio la parabola della sua vita.

Giorgio de Chirico nasce a Volos in Tessaglia (Grecia) nel 1888, primogenito dell'ingegnere Evaristo e della nobildonna Gemma Cervetto, una persona molto volitiva. Qualche anno dopo nasce un fratello di nome Andrea che, per distinguersi da Giorgio, prende il nome d'arte di Alberto Savinio e che sarà poi, oltre che artista, anche il teorico del movimento.

I due fratelli mostrano subito una predisposizione per l'arte, Giorgio per la pittura, Alberto per la musica, in ciò sostenuti dal padre. Purtroppo, egli muore assai presto nel 1905. La madre non può fare altro che rientrare in Italia, ma vi resta per poco tempo. Infatti, si trasferisce a Monaco, affinché i due de Chirico possano seguire gli studi artistici.

Questo è un periodo importante per Giorgio, che si avvicina alla filosofia di Schopenhauer, di Nietzsche e Weininger, i quali influenzeranno in modo determinante il suo pensiero.

Dopo alcuni anni di permanenza a Monaco il nostro artista torna in Italia con la madre, mentre Alberto si recherà a Parigi che, come ricorderete, era in quel periodo al centro dei vari movimenti artistici.

Nel luglio del 1911 de Chirico è a Torino. La città lo incanta con le sue piazze, le sue architetture, la sua luce ed è qui che gli si presenta la prima apparentemente semplice domanda: "Quale sarà lo scopo della pittura?" Secondo l'artista bisogna liberarla dal comune e dalle cose accettate supinamente nonché dall'antropomorfismo. Non solo gli oggetti ma lo stesso uomo deve essere visto come una "cosa".

Di conseguenza, le forme di cui si serve de Chirico, ad esempio i famosi manichini, sono oggetti senza vita, che l'artista colloca in un tempo che non è eterno ma immobile, i cui simboli perdurano, però, nella memoria.

La memoria, dunque, la lusinga dell'ora ritrovata in essa, il crepuscolo, i personaggi del mito annullano nella coscienza la distanza tra presente e passato e si realizzano, direbbe Bergson, come "tempo della coscienza" e quindi come "durata", tuttavia tale tempo è come quello distorto di un sogno.

Così, l'artista nega il presente e di conseguenza sostiene che non c'è arte se non nella storia dell'arte, appunto perché l'arte non rappresenta



Giorgio de Chirico, *La conquista del filosofo*, Art Institute, Chicago

né interpreta né può mutare la realtà, anche se dovesse rappresentare un'altra realtà metafisica e metastorica. Infatti, le forme che l'artista colloca sulla tela sono senza vita e in uno spazio, che è vuoto e immobile. Per lui non c'è possibilità di trovare nella realtà il senso ultimo e universale delle cose, l'unica via d'uscita consiste nell'indagare dentro lo spazio psichico del proprio io.

Da questo modo di pensare nascono i primi paesaggi metafisici come *L'enigma dell'ora*, in cui un orologio indica una certa ora e quindi è fermo, perché, logicamente, le lancette in un quadro non potranno mai muoversi. Ma, l'interpretazione potrebbe anche essere un'altra. Data l'immobilità della scena, l'orologio potrebbe suggerirci un tempo privo di senso, perché non riesce a modificare le cose e quindi si blocca come in trance, facendo emergere un'immagine congelata nella memoria.

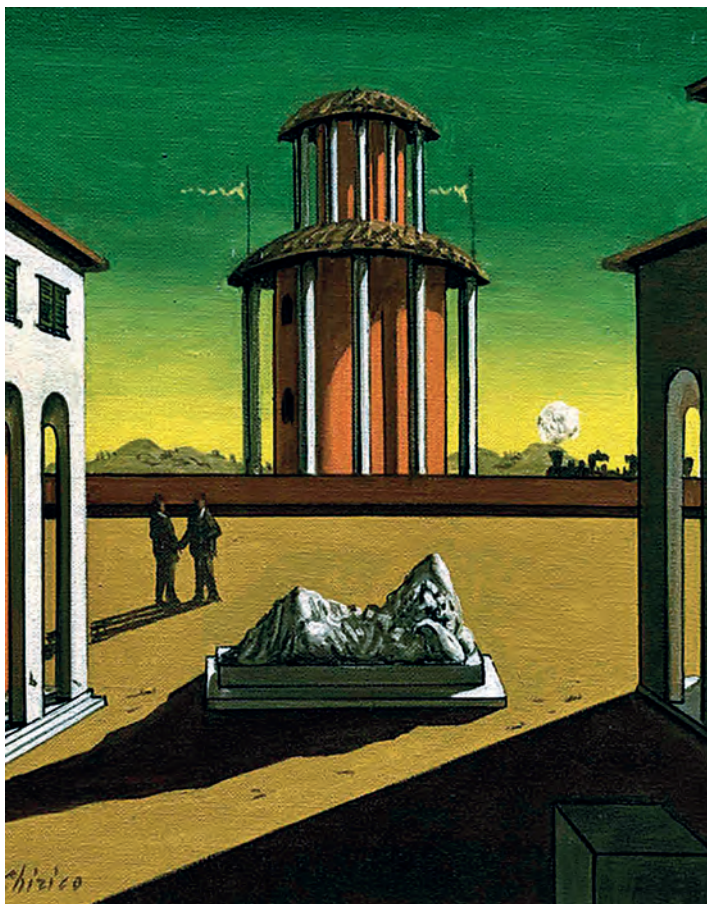
L'artista in un suo autoritratto del 1911 vi scrive: "Che cosa dovrei amare se non l'enigma delle cose?"

È questo il periodo, intorno al 1910-11, delle famose piazze d'Italia. Vi sono rappresentate scene nella più assoluta immobilità senza alcuna

presenza umana se non attraverso ombre o sculture. Come vedete in figura a dominare sono le strutture architettoniche come gli archi, i portici con le loro ombre dirette o portate. La luce stessa è accecante, mentre tutto ha valore monumentale, trasfigurato dal ricordo, come se fosse un sogno a colori.

Da sottolineare l'importanza del titolo delle opere, titolo tratto, ad esempio, da qualche immagine, che compare nella composizione. Ma questo, lungi dal chiarire le cose, le rende più enigmatiche, come potete vedere nelle immagini riportate. Osserviamo adesso *Le muse inquietanti* (vedi pagina 18). Premetto che non esiste nei quadri dell'artista, come tutti saprete, la figura umana, che è ridotta a manichino.

Cari lettori, osservate attentamente questo quadro e chiedetevi cosa sentite al primo sguardo. Certamente una solitudine allucinatoria. In secondo piano si nota lo sfondo di una città, in cui un castello occupa una posizione centrale, a sinistra del quale si vedono le ciminiere di una fabbrica. Al centro si materializzano due figure, piuttosto due manichini, i quali pur stando uno a fianco dell'altro emanano un grande senso di incomunicabilità. Essi, infatti, sono stati sottratti alla dimensione banale della vita, per diventare segni assoluti di memoria e acquistare la stessa sostanza del sogno, quando unisce episodi o immagini slegate le une dalle altre. Il sogno, dunque, per de Chirico, è l'unica realtà capace di ridurre l'uomo a cosa, a manichino, a statua di marmo, tutti privi di identità, che non sia quella della pura metafisica. Egli stesso afferma che "bisogna scoprire il demone in ogni cosa". Ora diamo uno sguardo veloce a *La conquista del filosofo* (vedi pagina precedente). Compare anche qui un orologio, un treno e sullo sfondo il mare con delle barche a vela, che si confonde con il cielo. Una luce vivida illumina una strada in cui si vedono due ombre.



Giorgio de Chirico, *Piazza d'Italia con Arianna*, collezione privata

Come abbiamo già detto, l'artista accosta personaggi e oggetti estranei tra di loro, collocandoli in uno spazio prospettico certamente non abitabile né praticabile. Lo stesso colore sembra si sia solidificato, mentre la luce è immobile e molto intensa senza alcuna sfumatura. Risulta evidente in questo lavoro il pensiero dell'artista. Egli nega ogni relazione tra le cose, capovolgendo la realtà nella non-realtà e l'essere nel non-essere.

Una figura particolare merita di essere ricordata in de Chirico: Arianna.

Tutti sappiamo che Arianna è la giovane abbandonata a Nasso da Teseo dopo che questi è stato aiutato a uccidere nel labirinto il Minotauro e con l'escamotage del filo ad uscirne. La giovane soffre per l'abbandono di Teseo, ma subito giunge sull'isola il dio Dioniso su un carro trainato da pantere e la sposa. Di conseguenza ella diventa una figura di "confine" in quanto unita sessualmente al dio che incarna

sia il principio di vita che di morte e quindi il principio generativo e distruttivo, il cui simbolo è il labirinto, rappresentazione contemporaneamente della vita e della morte.

Ma, Arianna, a motivo della sua unione con il dio, vi si muove agevolmente.

Come vedete dalla figura, la sua posa è quella tipica delle donne e delle ragazze dei dipinti cioè distesa e di profilo col braccio destro dietro la nuca, mentre sul sinistro poggia il volto. La sua espressione è quella della melancolia, lo stato che porta alla contemplazione del proprio io.

La Metafisica, pertanto, accorcia le distanze tra il soggetto, il mondo e la psiche, ma il tutto delineato nello spazio.

Gli spazi dove è rappresentata Arianna, infatti, sono ampi con la presenza di archi e porticati che metaforicamente rappresentano il passaggio tra l'interno e l'esterno, tra ciò che è conscio e ciò che è inconscio.

La piazza, dunque, in de Chirico è la rappresentazione di uno stato d'animo, un luogo della mente in cui giocano l'ignoto e l'equivoco.

Osserviamo, adesso, l'ambiente in cui Arianna è collocata. Ad una prima occhiata ci sembra familiare ma poi se lo esaminiamo più attentamente notiamo qualcosa di straniente, di sconosciuto.

Da una parte c'è la perfetta architettura dei portici, ma dall'altra si notano le lunghissime ombre dei pilastri.

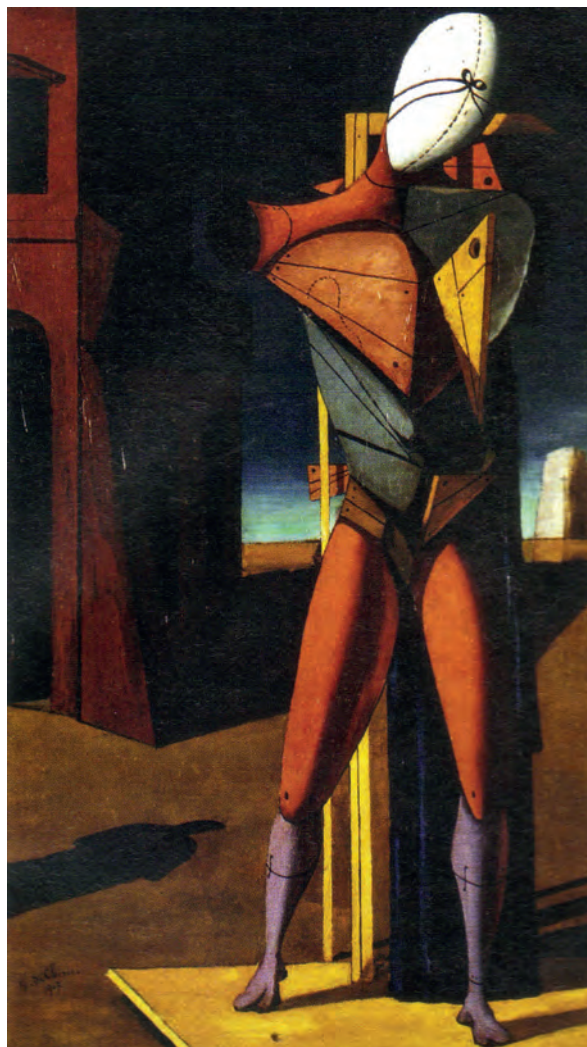
Tutto sembra emanare un senso di grande quiete, ma in alto si nota un treno in movimento, che ci dà una sensazione sonora. L'atmosfera sembra immobile, ma le bandierine sono agitate dal vento. Sulla sinistra osserviamo due figure e ci chiediamo chi possano essere e di cosa possano parlare.

Sullo sfondo appare una torre, che potrebbe essere una ciminiera circondata da colonne candide.

Immaginate, cari lettori, di trovarvi in una di queste piazze. Cosa potreste provare?

Certamente un senso di smarrimento e il desiderio di trovare una via d'uscita.

De Chirico stesso ci dà la chiave: Arianna o meglio la statua di Arianna, che in questo quadro si trova al centro della scena su un doppio basso basamento di marmo in posizione di abbandono



Giorgio de Chirico, *Il trovatore*, collezione privata

e melancolia. Ella, come dicevamo, è un personaggio mitico, che appartiene ad un tempo assai lontano ma come tutti i miti è eternamente presente, è colei che riallaccia i fili. Infatti sul braccio si può notare un braccialetto a forma di serpente.

Quali sono questi fili? Quelli che riannodano il passato col presente, quelli della vita alla ricerca della conoscenza, quelli del tempo, che unisce passato e presente e va verso il futuro.

In sintesi, la piazza è per de Chirico l'archetipo di uno stato d'animo, che provoca un insieme di sensazioni, è un luogo in cui l'artista rappresenta il suo raffinato e misterioso gioco mentale.

La Metafisica influenzerà altri movimenti, di cui parleremo in appresso, come il Dadaismo o il Surrealismo.

La scuola metafisica

Carrà, Savinio, Morandi e gli altri

di Lidia Pizzo

Dopo aver trattato ampiamente Giorgio de Chirico, miei cari amici lettori, desidererei analizzare gli altri autori che alla Metafisica si riferiscono.

Dunque, all'inizio del secolo si diffonde un po' dappertutto l'idea che i linguaggi artistici tradizionali non servono più e in particolare quelli che rappresentano una somiglianza naturalistica con le cose. Pertanto, quando il fruitore si troverà davanti agli occhi un'immagine diversa rispetto a quella a cui è abituato, sarà costretto a interrogarsi sia sulle forme rappresentate sia sul loro significato.

Questo cosa sta a dimostrare? Che c'è nel periodo in esame una profonda crisi dei valori tradizionali caratterizzata dalla rottura linguistica ad opera delle avanguardie storiche futurista (di cui abbiamo ampiamente scritto), dadaista e surrealista, di cui diremo, ma anche di altri movimenti come la Metafisica.

Questi movimenti e avanguardie hanno avuto il merito di avere affrontato e quindi cambiato le strutture di base del linguaggio artistico vedi la Metafisica di de Chirico, le cui fila verranno accresciute da altre personalità come Carlo Carrà, che abbiamo visto già militare nel Futurismo, Giorgio Morandi, Alberto Savinio, il teorico del gruppo, Felice Casorati e alcuni altri, che, in pratica, costituiscono la "Scuola metafisica".

Di Carrà abbiamo riferito a proposito del Futurismo nel n. 53 di Nuove Direzioni. Aggiungiamo adesso qualcosa sul periodo metafisico a cui aderisce a partire dal 1917, quando è ricoverato presso l'ospedale militare di Villa del Seminario, dove entra in contatto con de Chirico, Savinio, de Pisis e i poeti Govoni e Ravagnani. Questo per Carrà sarà un periodo di inattività, ma anche di intensi dialoghi con gli amici, che lo metteranno in crisi. Dopo aver partecipato al Futurismo, adesso cerca



Carlo Carrà, *La musa metafisica*, collezione Mattioli, Museo Poldi Pezzoli, Milano

nuove possibilità espressive, che trova nelle parole di de Chirico, definito "buon amico", attraverso cui comprende che gli si sono aperte nuove strade. Infatti, ritiene che la Metafisica con i suoi *silenzi* sia più innovatrice rispetto al Futurismo col suo *clamore*.

Per de Chirico, come sapete, l'arte non muterà mai la realtà, ma si dovrà porre come un'altra realtà metafisica e metastorica. Per Carrà, invece, diversamente dall'amico, essa dovrà restare ancorata alla storia, per cui i vari movimenti che ci sono stati dall'Impressionismo in poi non verranno rinnegati.

Constatiamo quanto detto attraverso una sua opera: "La Musa Metafisica". Sulla destra notiamo una carta geografica dell'Istria che fa riferimento, ovviamente, alla Prima guerra mondiale.

Una grande e profonda distanza accoglie vari oggetti dipinti con prospettive diverse, che, osservati, danno un senso di straniamento, mentre il grande manichino assomiglia e nello stesso tempo è diverso da quelli di de Chirico, anche gli abiti che indossa sono decisamente più moderni. L'opera rappresenta una giocatrice di tennis con la racchetta in una mano e la palla nell'altra. Ella anima e invade lo spazio con le caratteristiche di una grande statua. Inoltre, la presenza di tanti oggetti incongrui conferisce un'aria di mistero al quadro.

Sulla stessa concezione idealistica dell'arte di Carrà si muove Felice Casorati. Egli è profondamente consapevole della responsabilità intellettuale dell'artista e desidererebbe ricondurre tutta l'arte a lui contemporanea alla solidità plastico-volumetrica. Come potete osservare nell'immagine riprodotta.

Accanto a Carrà e Casorati bisogna citare anche Mario Sironi (1885-1961), il quale nel 1903 lascia gli studi di ingegneria per frequentare l'Accademia di Belle Arti di Roma. Qui conosce Balla, Severini e Boccioni. Quindi aderisce al Futurismo, alle cui manifestazioni partecipa attivamente. Successivamente è attratto dalla Metafisica, ma in maniera del tutto personale. Mentre i manichini di de Chirico o di Carrà sono immobili, quelli di Sironi si muovono come fossero umanizzati. Allo stesso modo mentre i primi due danno spazio nelle loro opere a situazioni irreali e oniriche, Sironi dà spazio ai fatti della vita di ogni giorno, come vedete nell'opera riportata in figura.

Tra i seguaci di de Chirico troviamo Alberto Savinio, il fratello. Uomo colto e ottimo intellettuale, vissuto molti anni a Parigi, amico di Apollinaire, è noto oltre che come letterato anche come compositore di musica. Uomo di vasto sapere, è l'intellettuale più europeo di quel periodo.



Felice Casorati, *Donna con scodella*, Museo civico, Torino



Mario Sironi, *La lampada*, Pinacoteca di Brera, Milano

Egli è ampiamente consapevole della crisi della cultura del tempo, che affronta con ironia e malinconia. Sostiene, tra l'altro, che ogni tecnica artistica è il risultato di un pensiero.

Le sue prime opere risalgono al 1926, allorché stipula un contratto col mercante d'arte Jeanne Castel. La prima mostra personale a Parigi gli viene presentata nientemeno che da Cocteau. Tuttavia, le sue opere vengono associate più al Surrealismo che alla Metafisica come potrete notare da questa immagine del 1928: "I Castellani". Il tema riprende quello dei manichini di de Chirico, ma rielaborati in chiave originale. Le figure sembrano irrigidite e simili a esseri meccanici senza un volto, che ne riveli la personalità, tuttavia dalla posizione della testa e dei corpi si mostrano, a differenza dei manichini del fratello, non privi di emozioni.

Passiamo adesso a un altro pittore assai importante per la "Scuola metafisica": Giorgio Morandi, che mutua da questo movimento il senso dell'assoluta staticità degli oggetti tradotti in nature morte, a cui resterà fedele, insieme ai paesaggi e alla grafica, per tutta la vita.

Egli nasce a Bologna nel 1890 ove frequenta l'Accademia di Belle Arti e dove insegnerà "Incisione" dal 1930 al 1956. Sostanzialmente non si allontanerà mai dalla sua città fino alla morte avvenuta a nel 1964. Le sue nature morte raffigurano oggetti di tutti i giorni legati da reciproci rapporti apparentemente armonici, ma al là di questa armonia



Alberto Savinio, *I castellani*, coll. privata

si sente un silenzio opprimente, una misteriosa fissità, per cui tali oggetti diventano allucinanti e ossessivi. Provate, cari lettori, ad andare al Museo Morandi a Bologna. Immediatamente percepirete che da quelle forme emana un grande silenzio e anche se voleste commentare qualcosa e interrompere quella quiete, vi viene meno il desiderio. Siete stati contagiati anche voi dal senso di eternità, di tranquillità, che scaturisce da questi lavori.

Nel 1914 Morandi inizia la vera carriera espositiva, prima in varie città italiane e poi all'estero.

A partire dal 1958 si trasferisce a Grizzana vicino alla sua città natale, dove rimane lunghi periodi dell'anno a godere della solitudine del luogo. Per lui tutto ciò che lo circonda si tingerà sempre di un senso ascetico. In questo periodo si dedica al paesaggio non più ad olio ma ad acquerello, in cui il colore sembra dissolversi in tinte pallidissime, mentre una tenue luce avvolge case, alberi, cielo in una silenziosa contemplazione. Anche le nature morte risentono di tali toni smorzati. Nel 1962 finalmente il comune di Bologna gli conferisce un importante riconoscimento: l'*Archiginnasio d'oro*. Muore due anni dopo per un tumore ai polmoni.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, coll. privata, Milano

Osserviamo una sua opera: "Grande natura morta metafisica", vi cogliamo le stesse tonalità ocre, che l'artista usa quasi sempre nei suoi dipinti. Attento a tutto quello che sta attorno a lui, non lascia nulla al caso, come la posizione fortemente equilibrata delle masse, che potete constatare nelle due opere riportate. Nella prima, la massa del manichino visto di spalle e a mezzo busto si equilibra con la massa della bottiglia e del rotolo, che si inscrivono in una cornice spostata verso destra, la quale ha lo stesso colore della testa del manichino e della

base su cui esso poggia. A questo colore scuro fa da contraltare il bianco del parallelepipedo posto in secondo piano e il bianco della bottiglia e del rotolo.

Come facilmente osservate, l'artista distrugge la prospettiva euclidea, ma nello stesso tempo dimostra la sopravvivenza dello spazio, che diventa spazio della coscienza, la quale si dà, quindi, come realtà concreta.

Secondo il giudizio dell'artista i suoi oggetti dipinti devono sembrare un'apparizione carica di un profondo pensiero. Essi oscillano sempre tra la luce e l'ombra e sono portatori di un enigma, che il fruitore dovrebbe cogliere.

Molte sue opere, tuttavia, vanno oltre la Metafisica, come nell'immagine riportata: "Natura morta" del 1920.

Vi accorgerete facilmente quanta liricità traspaia da questa. Il pittore trasforma gli oggetti rappresentati in una plastica colorata. Essi danno vita a un tessuto pittorico tra i più poetici dell'arte moderna. La composizione, come vedete, è semplicissima. Alcuni oggetti sono poggiati su un tavolino, mentre le masse sono perfettamente equilibrate e si accampano sullo sfondo con le stesse tonalità ocre e con una levità fuori dal comune.

Morandi non è attratto dagli aspetti magici o psicanalitici della Metafisica, piuttosto è incline verso la meditazione e la contemplazione, che co-

niuga con un eccezionale rigore formale, per cui anche gli oggetti più semplici e banali assumono una solennità pacata e austera.

La pittura metafisica ha influenzato molto non solo gli artisti italiani, ma si è diffusa anche all'estero, in particolare nei gruppi dadaisti di Parigi e Zurigo e di cui parleremo la prossima volta e sugli esponenti del Surrealismo.

Miei, cari, avrei tante altre cose da dire, ma mi fermo qui, per non affaticare ulteriormente la vostra mente.

Arte Postale, questa sconosciuta!

di Lidia Pizzo

No! Cari lettori, non è l'ennesima protesta contro le disfunzioni del servizio postale, magari! È una forma d'arte poco conosciuta e, poiché voi da qualche anno a questa parte siete diventati dei buoni intenditori, non potete avere questa lacuna.

C'è qualcuno che ne ha sentito parlare?

Bravo il prof. Rossi, ci sta dicendo che è una branca delle "Arti Belle" di piccolo formato, che viaggia attraverso il mezzo postale ed è la più democratica che esista, perché non seleziona gli artisti, dato che non esiste giuria, mentre le opere hanno tutte pari dignità. Inoltre, non si paga nessuna tassa di adesione. Esiste solo il piacere

di partecipare e di stabilire relazioni tra i vari artisti.

Le forme di questo genere espressivo sono le più diversificate, si va dalle cartoline postali, ai fogli A4, ai francobolli, alle buste, ai timbri, ai segnapagina, insomma a tutto quello che può viaggiare via posta, comprese sculture piccolissime.

Tenete presente anche che l'Arte Postale non è un vero e proprio movimento artistico ma un sistema di comunicazione, tanto è vero che non ci sono manifesti, perché altrimenti sarebbe rivolta a un numero ristretto di persone, invece essa è un contenitore di concezioni e modalità espressive le più diversificate e anche contrastanti ma



Vernissage Mostra MailArt "Io e la Bellezza", aula magna Liceo Artistico Gagini, Siracusa

Invito per la mostra di MailArt del 1980 di Gino Gini all'Istituto d'Arte "Gagini" di Siracusa

tutte ugualmente valide. È un'espressione artistica per tutti e per tutte le borse!!!

L'esposizione può prevedere un happening e in questo senso si sposta il concetto di arte in senso elitario a quello più generico di cultura.

Adesso, incuriositi, vorrete saperne di più, non è vero? Eccevi accontentati. La luminosa e numinosa

idea venne a Ray Johnson, un artista statunitense, negli anni '50 del secolo scorso, il quale si alzò una mattina e pensò: *"In che modo posso bypassare gallerie, critici, curatori e quant'altro orbita attorno al complesso, noioso e irraggiungibile mondo dell'arte? Mi può salvare il servizio postale!"* ed eccovi servita la MailArt in inglese, ovviamente, Arte Postale in italiano. Vi starete chiedendo ancora, perché vi vado cianciando di queste cose?

È semplicissimo. In qualità di Presidente del Presidio "Aretè", del Centrum Latinitatis Europae di Siracusa, città d'origine greca, ho realizzato, sia lo scorso anno sia questo, una ricchissima mostra di Arte Postale dal titolo *"Io e il classico"* (lo scorso anno), e *"Io e la Bellezza"* (quest'anno), che sono state entrambe ospitate nei locali del Liceo Artistico "Gagini" di Siracusa, di cui dirò più avanti. Vi ha lasciato perplessi la dizione: Centrum Latinitatis Europae?

Niente paura, non ci sono parrucconi, che vi parlano dei poeti latini o vi sciorinano Omero, Tucidide, Virgilio, Orazio, Tibullo... a ogni piè sospinto, e magari a memoria, ma giovani preparati, i quali desiderano che la cultura umanistica, la cui culla è l'Italia, non vada persa. Infatti, tra gli obbiettivi del Centrum c'è quello di "contribuire alla valorizzazione del patrimonio e della civiltà di diverse epoche (antica, tardo-

MAIL - ART

Dear,

I inform you that the IVth MAIL ART exhibition about the MYTHICAL IMAGE with all the postcards I received will be held in SIRACUSA/Italy by the ISTITUTO D'ARTE STATALE. You are invited to send other postal communications about the Mythical Image to add to the other ones within 15 May '80 and 15 June directly to Siracusa to:

Gino Gini
% ISTITUTO STATALE D'ARTE
VIA VITTORIO VENETO 33
96100 SIRACUSA
- ITALY -

It will be printed a catalogue, a copy of which will be given to each artist.
This invitation may be extended to friends you esteem.
I Await your works.
Thanks and best wishes

Gino Gini

GINO GINI
GINO GINI
via Montecitorio 15 - 20144 Milano
- ITALY -

antica, paleocristiana, medievale e umanistica)" nonché "di contribuire alla cura del patrimonio linguistico di radice latina".

Obbiettivo più giusto, in epoca di imperante lingua inglese, non poteva essere posto in evidenza, visto che l'idioma nostro, il più bello e armonioso tra tutte le lingue, viene infarcito di termini inglesi, non propriamente eufonici come i nostri.

Lo sapete cosa si racconta di Federico il Grande di Prussia? Quando voleva parlare con gli angeli usava l'italiano. E questo aneddoto ci fa comprendere la bellezza del nostro idioma.

Ma, procediamo col nostro discorso. Vorrei che teneste sempre a mente, carissimi lettori, che l'Europa moderna è sorta sui principi dell'Umanesimo, che dalla piccola Firenze si allargarono a tutta Europa, rendendola culla di diritto e di civiltà e di cui dobbiamo essere fieri e orgogliosissimi.

Le sedi del Centrum sono circa 27, sparse in Italia e in altre parti dell'Europa e anche un'ultima entrées ci giunge dalla Cina! Coordina il tutto il prof. Rainer Weissengruber, un giovane attivo e fattivo residente a Linz.

Ma, torniamo alla nostra mostra di MailArt di quest'anno dal titolo *"Io e la Bellezza"*.

Essa ha visto la partecipazione di circa 130 ar-

tisti provenienti da ogni parte del mondo, e alcuni già storicizzati come Ruggero Maggi, Marcello Diotallevi, Vittore Baroni, autore tra l'altro di un godibilissimo testo dal titolo "Arte Postale", Ri-osuke Cohen, un giapponese molto attivo in questo genere di arte, Anna Boschi, Walter Pennacchi e tanti altri.

Sono all'erta! Qualcuno di voi lettori tra i più scaltriti, lo vedo anche da lontano! Sta cominciando a farmi le pulci per dirmi: «Allora i futuristi con le "parole in libertà", i dadaisti, i surrealisti, lo stesso Schwitters che cosa hanno fatto, non si sono serviti di questo genere di arte?»

È vero, non posso darvi torto, ma per loro questa forma artistica non fece mai parte a sé, piuttosto intesero sfruttare la modalità di sorpresa, che essa comportava, allorché un soggetto riceveva una lettera o una cartolina. Ma, vi dirò di più, tanto per stupirvi ancora: Avete mai sentito parlare di technopaegnia? No, miei cari, non ha nulla a che fare con la tecnologia! Siete fuori strada, piuttosto con una forma poetica antichissima, le cui origini sono da ritrovare nei poeti alessandrini del IV-III secolo a.C., ma ancora prima addirittura nel VII secolo a.C., allorché si dedicava un oggetto a una divinità e la parola assumeva nella sua dislocazione la forma dell'oggetto stesso, finché qualche secolo dopo la pratica non diventò una forma poetica autonoma, in particolare col poeta alessandrino Callimaco, ma anche il nostro Teocrito, che pare avesse scritto parecchi calligrammi; i quali, in verità, presso i latini si chiamarono carmina figurata. La pratica non muore attraverso i secoli, solo con l'Illuminismo que-



Technopaegnia, Simia di Rodi, La scure, IV-III sec. a.C.

sta forma poetica viene relegata ai margini della letteratura fino a quando non ricompare con i "calligrammi" di Apollinaire.

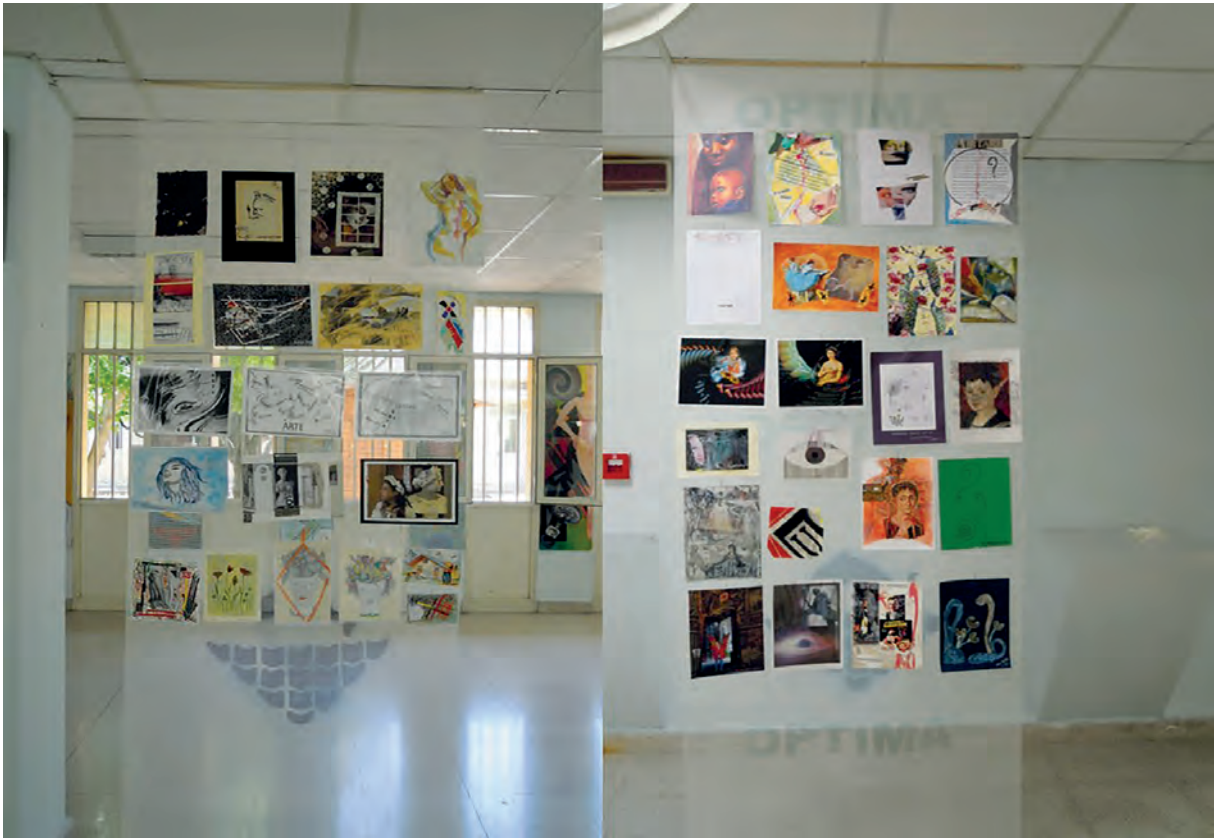
A questo punto, miei cari lettori, mi dovette permettere una divagazione. Vorrei ringraziare un Istituto davvero speciale, il Liceo Artistico "Gagini" di Siracusa, che ha ospitato sia la prima edizione internazionale e itinerante di Arte Postale che la seconda, quest'anno dal titolo: "Io e la Bellezza".

Vi sembra pleonastico parlare di Bellezza in un Liceo artistico? Credetemi, non lo è in un'epoca in cui tutto è carino, bellino, gradevole, simpatico... Ma la Bellezza? Quella Bellezza che ci fa pensare, che pone delle doman-

de ed esige delle risposte dov'è? E vi lascio con questo interrogativo, per aggiungere due parole sul nostro Liceo, oggi gestito magistralmente (e come poteva essere altrimenti trattandosi di scuola!) dalla Preside prof.ssa Giovanna Strano, aperta e gentile quanto altre mai, coadiuvata a sua volta da tutto lo staff insegnanti.

Ma, lasciatemi spendere due parole sul "Gagini". La sua istituzione affonda le radici nel 1883. Ma, forse, è meglio lasciare parlare quella che io definisco la "memoria storica" del Liceo: il prof. Nino Sicari, prima alunno e ora insegnante. Uomo vivacissimo, dinamico anche nell'eloquio, macchina fotografica sempre a portata di mano, pardon, di dito. Le foto di questo articolo sono, infatti, sue.

In sede di vernissage della mostra ha sottolineato che il "Gagini" è uno degli Istituti più antichi d'Italia e fu fondato come "Scuola d'Arte e



Immagini della mostra



Mestieri". Ha, inoltre, ricordato come il medesimo abbia avuto sempre degli ottimi maestri, da Giovanni Fusero, che portò a Siracusa e provincia lo stile Liberty, a Ferruccio Ferri, esponente di spicco della Scuola Romana.

Ha aggiunto, ancora, che già nel 1980 il Liceo, allora Istituto d'Arte, aveva ospitato una mostra internazionale itinerante di Arte Postale curata da Gino Gini, importante esponente milanese di questo genere espressivo. Fa eco al prof. Sicari

l'altro pilastro del "Gagini", il prof. Salvo Bonnici, sempre amabile e sorridente, col dire che quest'anno il Liceo ha cambiato volto, ancora una volta, in una sede più consona, per adeguarsi ai tempi in cui la globalizzazione, Internet, l'elettronica in genere mutano il nostro modo di percepire la realtà, e il Liceo "Gagini" ha il dovere di diventare protagonista a Siracusa, per sopperire alla mancanza d'iniziative della città.

Aggiunge, inoltre, che la cultura è trascurata soprattutto nei piccoli centri, che non hanno le possibilità economiche per ospitare grandi eventi.

Quindi, un plauso grandissimo a chi con paghe risicatissime ama la scuola e i giovani che la frequentano e tenta di trasmettere loro i propri saperi, che a loro volta saranno trasmessi ad altri individui, come d'altra parte è anche nei programmi del "Centrum Latinitatis Europae".

