



Giulio Carlo Argan

L'Arte Moderna



Giulio Carlo Argan

L'Arte Moderna

Giulio Carlo Argan

L'Arte Moderna

CAPITOLO PRIMO - CLASSICO E ROMANTICO

..... 2

Pittoresco

e

sublime.....

..... 6

Il

Neoclassicismo

storico

.....

..... 12

Il

Romanticismo

storico

.....

..... 19

CAPITOLO SECONDO - LA REALTÀ E LA COSCIENZA

.....	27		
L'Impressionismo.....			
.....	27		
La			fotografia
.....			
.....	30		
Il			Neo-impressionismo
.....			
.....	34		
Il			Simbolismo
.....			
.....	35		
L'architettura		degli	ingegneri
.....			
37			

CAPITOLO TERZO - L' 800 IN ITALIA, IN GERMANIA, IN INGHILTERRA 42

L'Italia.....			
.....	42		
La			Germania
.....			
.....	52		
L'Inghilterra.....			
.....	57		

CAPITOLO QUARTO - IL MODERNISMO

.....	62		
Urbanistica	e	architettura	moderniste
.....			63
Art			Nouveau
.....			
.....	74		
La	pittura	del	Modernismo
.....			
.....	77		
Pont-Aven			e
Nabis.....			
.....	82		

CAPITOLO QUINTO - L'ARTE COME ESPRESSIONE..... 84

L'Espressionismo

.....
..... 84

CAPITOLO SESTO - L'EPOCA DEL FUNZIONALISMO 101

Urbanistica, architettura, disegno industriale..... 101

Pittura e scultura
.....
..... 132

Der blaue Reiter..... 143

L'avanguardia russa
.....
..... 152

La situazione italiana..... 156

École de Paris..... 162

Dada..... 174

Il Surrealismo..... 180

La situazione in Inghilterra..... 188

La situazione italiana: Metafisica, Novecento, anti-Novecento..... 190

CAPITOLO SETTIMO-LA CRISI DELL'ARTE COME "SCIENZA EUROPEA"..... 199

Urbanistica e architettura.....

.....	206				
		<i>La</i>		<i>ricerca</i>	<i>visiva</i>
.....					
.....	210				
		<i>La</i>	<i>pittura</i>	<i>negli</i>	<i>Stati Uniti</i>
.....					
....	213				
		<i>Cultura</i>	<i>europea</i>	<i>e</i>	<i>cultura americana</i>
215					
		<i>Il</i>	<i>dibattito</i>	<i>artistico</i>	<i>in Europa</i>
.....					
222					
		<i>Nuovi</i>	<i>indirizzi</i>	<i>di</i>	<i>ricerca</i>
.....					
.....	239				
1					

CAPITOLO PRIMO - CLASSICO E ROMANTICO

Trattando dell'arte che si è sviluppata in Europa e, più tardi, nell'America del Nord nel corso del XIX e XX secolo ricorreranno spesso i termini "classico" e

"romantico". La cultura artistica moderna appare infatti imperniata sulla relazione dialettica, se non di antitesi, tra questi due concetti. Essi implicano il riferimento a due grandi fasi della storia dell'arte: il "classico" è legato all'arte del mondo antico, greco-romano, ed a quella che veniva considerata la sua rinascita nella cultura umanistica del XV e XVI secolo; il "romantico" all'arte cristiana del Medioevo e più precisamente al Romanico e al Gotico. Si è proposta anche, dal Worringer, una distinzione per aree geografiche: classico il mondo mediterraneo, dove il rapporto degli uomini con la natura è chiaro e positivo, romantico il mondo nordico, in cui la natura è una forza misteriosa, spesso ostile. Sono due diverse concezioni del mondo e della vita, connesse a due diverse mitologie, che tendono a confrontarsi e a integrarsi quanto più si delinea nelle coscienze, con le ideologie della Rivoluzione francese e le conquiste napoleoniche, l'idea di una possibile unità culturale, forse anche politica, europea. Tanto il classico che il romantico sono stati teorizzati tra la metà del secolo XVIII e la metà del successivo: il classico principalmente dal Winckelmann e dal Mengs, il romantico dai fautori della rinascita del Gotico e dai pensatori e letterati tedeschi (i due Schlegel, Wackenroder, Tieck, per cui

l'arte è rivelazione del sacro ed ha necessariamente una sostanza religiosa). Teorizzare periodi storici significa trasporli dall'ordine dei fatti a quello delle idee o dei modelli: è infatti a partire dalla metà del XVIII secolo che ai trattati o alle precettistiche del Rinascimento e del Barocco si sostituisce, a un più elevato livello teoretico, una filosofia dell'arte (estetica). Se c'è un concetto dell'arte assoluta, e questo concetto non si formula come norma da mettere in pratica ma come un modo di essere dello spirito umano, non si può che tendere a quel fine ideale, pur sapendo che non si potrà raggiungerlo poiché raggiungendolo finirebbe la tensione e quindi l'arte stessa.

Col formarsi dell'estetica o filosofia dell'arte l'attività dell'artista non viene più considerata come un mezzo di conoscenza del reale, di trascendenza religiosa o di esortazione morale. Con il pensiero classico di un'arte come mimesi (che 2

implicava i due piani del modello e dell'imitazione) entra in crisi l'idea dell'arte come dualismo di teoria e prassi, intellettualismo e tecnicismo: l'attività artistica diventa un'esperienza primaria e non più dedotta, che non ha fini al di là del proprio farsi. Alla struttura binaria della mimesis succede la struttura monistica della poiesis, cioè del fare artistico, e quindi l'opposizione tra la certezza teorica del classico e l'intenzionalità romantica (poetica).

Nel momento stesso in cui si afferma l'autonomia dell'arte si pone il problema del suo coordinamento con le altre attività, cioè del suo posto e della sua funzione nel quadro culturale e sociale dell'epoca. Affermando l'autonomia ed assumendo l'intera responsabilità del proprio agire l'artista non si astraie dalla realtà storica, anzi dichiara esplicitamente di essere e voler essere del proprio tempo e spesso affronta, come artista, tematiche e problematiche attuali.

La cesura nella tradizione si determina con la cultura dell'Illuminismo. La natura non è più l'ordine rivelato e immutabile della creazione, ma l'ambiente dell'esistenza umana; non è più il modello universale, ma uno stimolo a cui ciascuno reagisce in modo diverso; non è più la fonte di tutto il sapere, ma l'oggetto della ricerca conoscitiva. È chiaro che il soggetto tende a modificare la realtà oggettiva, sia nelle cose concrete (specialmente l'architettura, l'arredo ecc.) sia nel modo con cui se ne prende nozione e coscienza: quello che era il valore a priori e assoluto della natura come creazione ne varietur e modello di ogni umana invenzione viene sostituito dall'ideologia come immagine che la mente si fa di come vorrebbe che fosse. Il fatto che il movente ideologico, che tanto spesso si tramuta in esplicitamente politico, prenda il posto del principio metafisico della natura-rivelazione così nell'arte neo-classica come nella romantica, dimostra che esse, nonostante l'apparente divergenza, rientrano nel

medesimo ciclo di pensiero. La differenza consiste soprattutto nel tipo di atteggiamento (prevalentemente razionale o prevalentemente passionale) che l'artista assume nei confronti della storia e della realtà naturale e sociale.

Il periodo che va all'incirca dalla metà del '700 alla metà del '800 viene generalmente suddiviso così: 1) una prima fase preromantica con la poetica inglese del sublime e dell'orrore e con la parallela poetica tedesca dello Sturm und Drang; 2) una fase neo-classica coincidente grosso modo con la rivoluzione

3
francese e con l'impero napoleonico; 3) una reazione romantica coincidente con l'insofferenza borghese delle ottuse restaurazioni monarchiche, con i moti per le indipendenze nazionali, le prime rivendicazioni operaie tra il 1820 c. e il 1850 c.

Questa periodizzazione non regge per vari motivi: 1) già verso la metà del Settecento il termine "romantico" viene impiegato come equivalente di

"pittresco" e riferito al giardinaggio, cioè ad un'arte che non imita né rappresenta ma, conformemente alle tesi illuministiche, opera direttamente sulla natura, modificandola, correggendola, adattandola ai sentimenti umani e alle opportunità della vita sociale, e cioè ponendola come ambiente della vita; 2) la poetica del "sublime" e quella dello Sturm und Drang, di poco posteriori alla poetica del "pittresco", non vi si oppongono ma semplicemente riflettono un diverso atteggiamento del soggetto verso la realtà: per il "pittresco" la natura è un ambiente vario, accogliente, propizio che favorisce negli individui lo sviluppo di sentimenti sociali; per il "sublime" è un ambiente misterioso ed ostile, che sviluppa nella persona il senso della propria solitudine (ma anche della propria individualità) e della disperata tragicità dell'esistere; 3) le poetiche del "sublime", che vengono definite proto-romantiche, assumono come modelli le forme classiche (caso di Blake e Füssli) e costituiscono dunque una delle componenti portanti del Neoclassicismo; in quanto però l'arte classica è data come l'archetipo dell'arte, gli artisti non la ripetono scolasticamente, ma aspirano alla sua perfezione con una tensione nettamente romantica. Si può dunque affermare che il Neoclassicismo storico non è che una fase del processo formativo della concezione romantica: quella, cioè, per cui l'arte non nasce dalla natura ma dall'arte stessa e non soltanto implica un pensiero dell'arte, ma è un pensare per immagini non meno legittimo del pensiero per puri concetti.

Così intesa, è arte romantica quella che implica una presa di posizione rispetto alla storia dell'arte. Fino a tutto il Seicento c'era stata una tradizione "classica"

assai vivace, che non perdeva, anzi aumentava la sua forza quanto più un'immaginazione accesa (come quella del Bernini) la riplasmava in forme originali. Con l'anti-storicismo proprio dell'Illuminismo quella tradizione si blocca, l'arte greca e romana si identificano con il concetto stesso dell'arte, possono essere contemplate come supremi esempi di civiltà, ma non continuano nel 4

presente e non aiutano a risolverne i problemi. Quella felicità creativa perduta può essere evocata ed emulata (Canova, Thorvaldsen) o rivissuta come in sogno (Blake), rianimata con la immaginazione (Ingres). Può essere anche violentemente riusata (Courbet). Solo più tardi, con gli Impressionisti, però uscirà definitivamente dall'orizzonte dell'arte.

L'ideale neo-classico non è immobile. Certo non può dirsi neo-classica tra la fine del Settecento e l'Ottocento, la pittura di Goya; ma la sua violenza anti-classica nasce anche dalla rabbia di vedere contrastato da una società retriva e bigotta l'ideale razionale, e come non dipingere mostri se il sonno della ragione li genera e ne riempie il mondo? Con la cultura francese della Rivoluzione il modello classico acquista un senso etico-ideologico, identificandosi con la soluzione ideale del conflitto tra libertà e dovere; e, ponendosi come valore assoluto e universale, trascende ed annienta le tradizioni e le "scuole" nazionali. Questo universalismo sopra-storico culmina e si diffonde in tutta l'Europa con l'impero napoleonico.

La crisi che si determina con la sua fine apre, anche nella cultura artistica, una problematica nuova: riusata l'antistorica restaurazione monarchica, le nazioni debbono trovare in sé, nella propria storia e nel sentimento dei popoli, le ragioni di una propria autonomia ed in una radice ideale comune, il cristianesimo, l'argomento di una civile coesistenza. Nasce così, nell'ambito globale del romanticismo, che comprendeva la scaduta ideologia neo-classica, il romanticismo storico, che le si contrappone come alternativa dialettica opponendo alla sconfitta razionalità la profonda, irrinunciabile, intrinseca religiosità dell'arte.

Tra i motivi di quella che potremmo chiamare la fine del ciclo classico e l'inizio del ciclo romantico o moderno (anzi contemporaneo perché giunge fino a noi) è preminente la trasformazione delle tecnologie e dell'organizzazione della produzione economica, con tutte le conseguenze che comporta nell'ordine sociale e politico. Era inevitabile che la nascita della tecnologia industriale, mettendo in crisi l'artigianato e le sue tecniche raffinate e individuali, provocasse per conseguenza la trasformazione delle strutture e della finalità

dell'arte, che della produzione artigianale aveva costituito il culmine e il modello. Il trapasso 5

dalla tecnologia dell'artigianato, che utilizzava le materie e ripeteva i processi della natura, alla tecnologia industriale, che si fonda sulla scienza ed agisce sulla natura trasformando (e spesso degradando) l'ambiente, è una delle cause principali della crisi dell'arte. Esclusi dal sistema tecnico-economico della produzione, di cui pure erano stati i protagonisti, gli artisti diventano intellettuali in stato di perenne tensione con la stessa classe dirigente di cui fanno parte come dissidenti. L'artista bohémien è un borghese che ripudia la borghesia, di cui disprezza il conformismo, l'affarismo, la mediocrità culturale. I rapidi sviluppi del sistema industriale, sia sul piano tecnologico sia sul piano economico-sociale, spiegano il continuo e quasi affannoso mutare degli orientamenti artistici che non vogliono rimanere indietro, delle poetiche o tendenze che si contendono il successo, e sono pervase da un'ansia di riformismo e modernismo.

Pittoresco e sublime

Dire che una cosa è bella è un giudizio; la cosa non è bella in sé, ma nel giudizio che la definisce tale. Il bello non è più oggettivo, ma soggettivo: il “bello romantico” è appunto il bello soggettivo, caratteristico, mutevole, contrapposto al

“bello classico” oggettivo, universale, immutabile. Il pensiero dell'Illuminismo non pone la natura come una forma o figura creata una volta per sempre e sempre uguale a se stessa, che si può soltanto rappresentare o imitare. La natura che gli uomini percepiscono con i sensi, apprendono con l'intelletto, mutano con l'agire (è dal pensiero illuministico che nasce la tecnologia moderna, che non ubbidisce alla natura ma la trasforma) è una realtà interiorizzata che ha nella mente tutti i suoi possibili sviluppi, anche nell'ordine morale. Distinguendo un “bello pittoresco” ed un “bello sublime” (termini che avevano già un significato nei discorsi sull'arte), Kant distingue in realtà due giudizi che dipendono da due diversi atteggiamenti dell'uomo nei confronti della realtà: su di essi e sulla loro relazione fonda infatti la sua “critica del giudizio”.

Il “pittoresco” è una qualità che si ripercuote sulla natura dal “gusto” dei pittori, e specialmente dei pittori del periodo barocco. A teorizzarlo è stato un pittore e trattatista, ALEXANDER COZENS, (1717 c.-1786) preoccupato di dare alla pittura inglese del Settecento, prevalentemente ritrattistica, una scuola di 6





paesaggisti. I capisaldi sono: 1) la natura è una sorgente di stimoli a cui corrispondono sensazioni che l'artista chiarisce e comunica; 2) le sensazioni visive si danno come macchie più chiare, più scure, variamente colorate e non in uno schema geometrico come quello della prospettiva classica; 3) il dato sensorio è naturalmente comune a tutti, ma l'artista lo elabora con la propria tecnica mentale e manuale e dirige così l'esperienza che la gente fa del mondo, insegnando a coordinare le sensazioni e le emozioni, e adempiendo anche con la pittura di paesaggio alla funzione educativa che l'Illuminismo settecentesco assegnava agli artisti; 4) l'insegnamento non consiste nel decifrare dalle macchie imprecise la nozione dell'oggetto a cui corrispondono, ciò che distruggerebbe la sensazione primaria ma nel chiarire il significato e il valore della sensazione, così com'è, ai fini di un'esperienza non nozionale o particolaristica del reale; 5) il valore che gli artisti cercano è la varietà: la varietà delle sembianze dà un senso alla natura come la varietà dei casi umani alla vita; 6) non si cerca più l'universale del bello, ma il particolare del caratteristico; 7) il caratteristico non si coglie con la contemplazione, ma con l'arguzia (wit) o la prontezza di mente che permette di associare o "combinare" idee-immagini anche molto diverse e lontane. Naturalmente le macchie variano secondo il punto di vista, la luce, la distanza. Ciò che la "mente attiva" afferra è dunque un contesto di macchie diverse ma in relazione tra loro: la varietà non impedisce che le molteplici componenti della veduta concorrano a comunicare un sentimento di gioia o di calma o di mestizia.

John Robert Cozens - Le Nubi Alexandre Cozens – Lago di Nemi 7







La poetica del “pittresco” media il passaggio dalla sensazione al sentimento: è appunto in questo processo dal fisico al morale che l’artista educatore è di guida ai contemporanei.

Richard Wilson – Lago di Albano John Constable – Il cavallo bianco William Turner – Attraversamento del Brooke William Turner – Venezia – Canal Grande La tesi della soggettività delle sensazioni e, quindi, della funzione non più condizionante, ma solo stimolante della natura nei confronti del pensiero è già nella filosofia del Berkeley; con maggiore ampiezza di analisi Goethe, enunciando alla fine del ‘700 la sua teoria dei colori e assumendo come oggetto di ricerca l’attività dell’occhio invece che la luce (come Newton), ha gettato un ponte tra lo scientismo oggettivistico e il soggettivismo romantico.

La natura non è soltanto sorgente del sentimento; induce anche a pensare, specialmente alla trascurabile piccolezza dell’essere umano in rapporto 8

all’immensità della natura e delle sue forze. Il “pittresco” si esprimeva, non meno che in pittura, nel giardinaggio, che in sostanza era un educare la natura senza distruggere la spontaneità; ma davanti a monti ghiacciati e inaccessibili, al mare in burrasca, l’uomo non può provare altro sentimento che quello della propria piccolezza. Oppure, in un accesso di folle superbia, immaginarsi un colosso, un semidio, anzi un dio in rivolta che suscita le forze oscure dell’universo contro il Dio creatore. Non più gradevole varietà, ma paurosa fissità; non più concordia di tutte le cose di una natura propizia, ma

discordia di tutti gli elementi di una natura ribelle e infuriata; non più socialità illimitata, ma sgomento della solitudine senza speranza.

I caratteri del “sublime” sono stati definiti dal Burke (Indagine filosofica sull’origine delle nostre idee del sublime e del bello, 1757) quasi negli stessi anni in cui Cozens definiva il “pittoresco”: sono dunque queste le due categorie sulle quali si imposta la concezione del rapporto umano con la natura, che si vuole utilizzare nei suoi aspetti domestici e sfruttare come sorgente cosmica di energie sovrumane.

Sono anche diversi i modi della resa pittorica. Il “pittoresco” si esprime in tonalità calde e luminose, con tocchi vivaci che mettono in evidenza l’irregolarità o il carattere delle cose. Il repertorio è il più vario possibile: alberi, tronchi caduti, macchie d’erba e pozze d’acqua, nuvole mosse nel cielo, capanne di contadini, animali al pascolo, figurine. La fattura è rapida, come non meritasse far troppa attenzione alle cose. Sempre preciso il riferimento al luogo, quasi seguendo il gusto del “turismo” che andava diffondendosi. Il “sublime” è visionario, angoscioso: colori alle volte foschi, alle volte esangui; disegno dai tratti fortemente incisi; gesti eccessivi, bocche urlanti, occhi sbarrati, ma la figura sempre chiusa in un invisibile schema geometrico che l’imprigiona e vanifica il suo sforzo.

Ciascuna di queste categorie ha i suoi precedenti storici: il bello, ormai sul punto di scomparire, viene da Raffaello, il “sublime” da Michelangiolo, il “pittoresco”

dagli olandesi. Oltre a Cozens, padre e figlio, che del “pittoresco” sono stati i pionieri, appartengono a questa corrente i grandi paesaggisti, come R. Wilson e, soprattutto, J. Constable e W. Turner; ma c’è anche un pittoresco sociale, in 9







sintonia con le tesi di J.J. Rousseau sul rapporto di società e natura, ed ha il suo massimo rappresentante in un sensibilissimo ritrattista (influi anche su Goya), T.

Gainsborough, interprete della società elegante.

Thomas Gainsborough – Conversazione nel Sir Joshua Reynolds – Master Hare parco

Del mondo ufficiale fu invece lo storico, un altro grande ritrattista, J. Reynolds, sottile scrittore d'arte e teorico del "bello" raffaellesco, anche se negli ultimi anni, di fronte all'affermarsi della poetica neo-classica del sublime si convertì, almeno a parole, a Michelangiolo.

William Blake – Adamo e Eva trovano il corpo Johann Henrich Füssli - Incubo di Abele

10

I due pilastri della poetica del "sublime" sono stati J. H. FÜSSLI (1741-1825) e W. BLAKE (1757-1827). Füssli, svizzero di nascita e, da giovane, seguace dell'estremismo romantico dello Sturm und Drang, soggiornò poi per qualche anno in Italia studiando, più che gli antichi, i disegni di Michelangiolo e dei Manieristi. Fu anche scrittore e dell'arte antica diede giudizi opposti a quelli del Winckelmann, cercando d'interpretarla non come canone, ma come esperienza vissuta e talvolta drammatica. La sua idea del "sublime" si completa con l'esaltazione del "genio". Il punto di riferimento era Michelangiolo, come supremo esempio dell'artista "ispirato", che capta e trasmette messaggi ultraterreni; ma, in realtà, al "genio" demiurgico preferiva il "genio" straordinariamente vitale di Shakespeare, capace di trascorrere dal tragico al grottesco. E di Shakespeare fu il massimo illustratore. La sua pittura visionaria, d'una eleganza che oscilla tra perfezione e perversità contraddice

intenzionalmente alla tesi della razionalità, sul piano intellettuale, e della didattica, sul piano morale. È un misto di rigore disegnativo e di fantasia visionaria: evidentemente, nel suo romanticismo, la fantasia non era arbitrio, aveva le sue leggi forse anche più rigide che quelle della ragione.

W. Blake, che operò negli stessi anni, fu pittore e poeta: come poeta legato alla rivelazione di Omero, della Bibbia, di Dante, di Milton in cui vedeva i portatori di divini messaggi. Quando si varca la soglia del “sublime” le sensazioni dileguano e si entra in contatto diretto, non più con il creato, ma con le forze soprannaturali, divine della creazione. Le sensazioni, che la tradizione empiristica aveva posto al principio della conoscenza, sono invece vane illusioni, che impediscono di cogliere, espresse per segni o simboli arcani, le verità supreme. Si rinuncia alla fisicità del colore, si preferisce il disegno al tratto. Ma il tratto, benché nitido e duro, non precisa la costruzione formale delle figure; ne definisce, al contrario, la indefinibilità, l’immensità, l’abbacinante e immobile immanenza. Poetica dell’assoluto, il “sublime” si contrappone al “pittresco”, poetica del relativo. La ragione è cosciente dei propri limiti terreni, al di là dei quali non possono esservi che la trascendenza o l’abisso, il cielo o l’inferno. Ma soltanto dal punto di vista della ragione si può porre il problema di ciò che l’oltrepassa. Come Füssli vive di incubi, così Blake vive di visioni: nell’uno e nell’altro è dominante il pensiero del 11

passato, che però è piuttosto mitologia che storia. Per Blake la verità sta nelle coincidenze e nelle divergenze tra le mitologie, che solo l’arte (non certamente la scienza) ha il potere di evocare.

Proprio perché viene concepito come un universale astratto il classicismo viene posto in crisi. Si ammira in Michelangiolo il genio ispirato, solitario, sublime, il demiurgo che mette in comunicazione il cielo e la terra. Ma che altro è mai il trascendentalismo di Michelangiolo se non il superamento del classicismo inteso come perfetto equilibrio di umanità e natura? La poetica del “sublime” esalta nell’arte classica l’espressione totale dell’esistenza, e in questo è neo-classica.

Ma poiché considera quell’equilibrio come qualcosa che non continua ed è perduto per sempre, e non si può che rievocare, è già romantica, è già la concezione della storia come revival.

È vero, la poetica illuministica del “pittresco” vede l’individuo integrato nel suo ambiente naturale e la poetica romantica del “sublime” l’individuo che paga con l’angoscia e il terrore della solitudine la superbia del proprio isolamento; ma le due poetiche si completano e nella loro contraddizione

dialettica riflettono il grande problema del tempo, la difficoltà del rapporto tra individuo e collettività.

Constable e Turner, sulla sponda del “pittresco”, Füssli e Blake su quella del

“sublime” operano negli stessi anni. L’esistenza, che non si giustifica più con una finalità oltre il mondo, deve trovare il suo significato nel mondo: o si vive del rapporto con gli altri e l’io si scioglie in una relatività senza fine, ed è la vita, o l’io si assolutizza e taglia ogni relazione con ciò che è altro, ed è la morte. Nell’arte moderna la dialettica dei due termini muterà continuamente aspetto, ma rimarrà fondamentalmente immutata. Come la società del nascente industrialismo, così l’arte moderna è ricerca, tra individuo e collettività, di una soluzione che non annulli l’uno nel molteplice, né la libertà nella necessità.

Il Neoclassicismo storico

Motivo comune a tutta l'arte neo-classica è la critica, che subito diventa condanna, dell'arte immediatamente precedente, il Barocco e il Rococò.

Assumendo l'arte greco-romana come modello di equilibrio, misura, chiarezza, si condannano gli eccessi di un'arte che aveva la sua sede nell'immaginazione e 12

mirava a eccitarla negli altri. Poiché la tecnica era al servizio dell'immaginazione e l'immaginazione era inganno, la tecnica era virtuosismo e perfino trucco. La teoria architettonica del Lodoli, la critica dell'architettura del Milizia, prima ancora che l'imitazione dei monumenti classici, predicano la logica rispondenza della forma alla funzione, l'estrema sobrietà dell'ornamento, l'equilibrio e la misura delle masse: l'architettura non deve più riflettere le ambiziose fantasie dei sovrani ma rispondere a necessità sociali e quindi anche economiche: l'ospedale, l'ospizio, il carcere ecc. A sua volta, la tecnica non deve più essere estro, abilità, virtuosismo del singolo, ma uno strumento razionale, che la società ha costruito per le proprie necessità e deve servire alla società.

La prima "Estetica" è del Baumgarten, nel 1735; la relativa problematica avrà un largo sviluppo nell'opera filosofica di Kant e specialmente di Hegel. L'estetica è qualcosa di molto diverso dalle teorie dell'arte a cui corrispondeva una prassi e che, dunque, miravano a dare norme e direttive per la produzione artistica.

L'estetica è una filosofia dell'arte, lo studio da un punto di vista teoretico di un'attività della mente: l'estetica trova infatti il suo posto tra la logica o filosofia della conoscenza e la morale o filosofia dell'agire. È anche, notoriamente, la scienza del "bello", ma il bello è il risultato di una scelta, la scelta è un atto critico o razionale, il cui punto d'arrivo è il concetto. Del bello, però, non si può dare una definizione in assoluto; poiché è l'arte che lo realizza, si può definirlo soltanto in quanto realizzato dall'arte. È vero, bensì, che si distingue il bello dell'arte dal bello di natura, ma le due forme del bello sono in stretto rapporto: poiché per definizione l'arte è imitazione, non vi sarebbe il bello dell'arte se non si imitasse la natura, ma se l'arte non insegnasse a scegliere il bello tra le infinite sembianze naturali, non avremmo nozione del bello di natura. Per Winckelmann l'arte greca del periodo classico è quella che la critica indica

come più vicina al concetto di arte; per conseguenza l'arte moderna che emula l'antica è nello stesso tempo arte e filosofia sull'arte. Quasi contemporaneamente il Mengs indica altri periodi o momenti della storia dell'arte come modelli dell'arte moderna: non è dunque tanto importante scegliere un certo modello invece di un altro quanto ispirare l'attività artistica a periodi o momenti dell'arte astratti dalla storia ed elevati al piano teoretico dei modelli. Non è neppure indispensabile individuare precisi modelli 13

storici. Nel Giuramento degli Orazi David si ispira alla morale della Roma repubblicana senza riferirsi, se non per via d'immaginazione, all'arte romana di quel periodo.

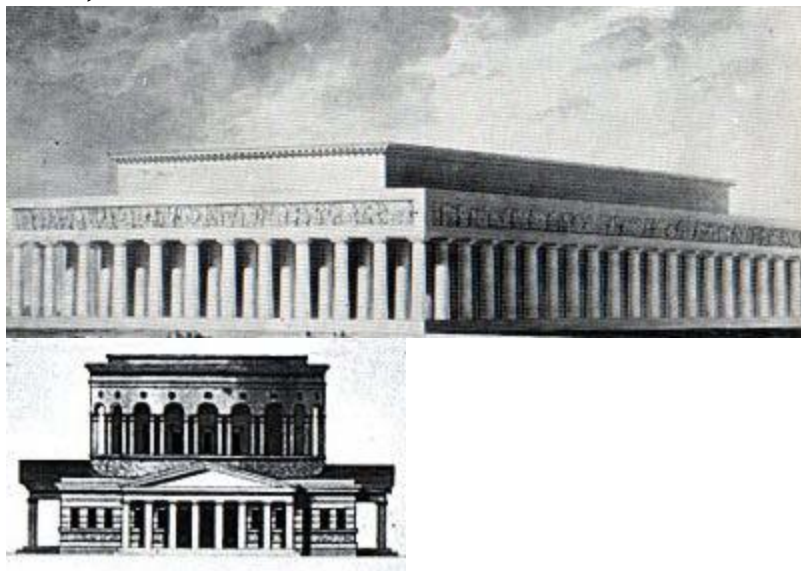
Indubbiamente concorre all'identificazione dell'ideale estetico con "l'antico"

L'urgenza dei problemi suscitati dai rapidi mutamenti della situazione sociale, politica, economica, nonché dalla ascesa impetuosa della tecnologia industriale.

La ragione non è un'entità astratta, deve dare ordine alla vita pratica e, quindi, alla città come luogo e strumento della vita sociale. La sua crescente complessità porta all'invenzione di nuovi tipi di edifici (scuole, ospedali, cimiteri, mercati, dogane, porti, caserme, ponti, strade, piazze, ecc.). L'architettura neo-classica ha un carattere fortemente tipologico, per cui le forme rispondono a una funzione e ad una spazialità razionalmente calcolate. Il modello classico rimane un punto di riferimento per una metodologia progettuale che si pone problemi concreti ed attuali, ma non influenza l'agire presente più che il "modello" umano di Bruto o di Alessandro non influenzi le decisioni politiche di Robespierre o le strategie di Napoleone.

A trasformare il concetto di classicità, e nello stesso tempo, a precisarlo hanno contribuito gli scavi di Ercolano e di Pompei, due città romane distrutte da un'improvvisa eruzione del Vesuvio (79 d.C.) e che hanno rivelato, insieme con l'arredo e le suppellettili, il costume e gli aspetti anche pratici della vita quotidiana. Si può ormai studiare anche la pittura antica, prima nota attraverso pochi esemplari e le descrizioni dei letterati. Con Champollion, aiutando le campagne di Bonaparte in Oriente, si scopre quasi con stupore l'altissima civiltà artistica dell'antico Egitto: altra componente della cultura artistica neo-classica e, specialmente, dello "stile impero".

Comincia a farsi strada l'idea che la città, non essendo più patrimonio del clero e delle grandi famiglie, ma strumento mediante il quale una società realizza ed esprime il proprio ideale di progresso, deve avere un assetto e un aspetto razionali. La tecnica degli architetti e degli ingegneri deve essere al servizio della collettività per realizzare grandi opere pubbliche. I pittori, pure con l'occhio fisso alla "perfezione" dell'antico, sembrano soprattutto preoccupati di dimostrarne la modernità: prediligono il ritratto, con cui si studiano di definire insieme la 14



individualità e la socialità della persona; i quadri mitologici, in cui proiettano nell'evocazione dell'antico la "sensibilità" moderna e i quadri storici, in cui riflettono i loro ideali civili. I mobili e gli artigiani, a cui si deve la diffusione della cultura figurativa neo-classica nel costume sociale, scoprono che la semplicità costruttiva dell'antico si presta mirabilmente alla produzione già parzialmente in serie e favoriscono così il processo di trasformazione dell'artigianato in industria.

Nel campo architettonico si forma la nuova scienza della città, l'urbanistica. Si vuole che la città abbia un'unità stilistica corrispondente all'ordine sociale.

L'anticipano i cosiddetti architetti "della rivoluzione", in primo luogo BOULLÉE

(1728-1799) e LEDOUX (1736-1806); avrà il suo grandioso apogeo nell'ambizioso sogno napoleonico di trasformare non soltanto le architetture, ma le strutture spaziali, le dimensioni, le funzioni delle grandi città dell'impero: immense piazze e vie lunghe e larghissime fiancheggiate

da grandi edifici severamente neo-classici, per lo più adibiti a pubbliche funzioni. Il pubblico avrebbe dovuto in ogni caso prevalere sul privato, e se il sogno di un'urbanistica europea rimase in gran parte nelle carte degli architetti, la colpa è della restaurazione clericale-monarchica e poi della borghesia, che hanno ribadito il principio della proprietà privata e della libera disponibilità, per lo più a fini di sfruttamento speculativo, dei suoli urbani.

Etienne Louis Boullée – Tempio Quadrato Claude-Nicolas Ledoux – Rotonde de la vilette La nuova scienza urbanistica non è tuttavia esclusivamente legata alla rivoluzione francese e a Napoleone, anche se per molte città europee è stata studiata al principio del secolo scorso una riforma dello spazio urbano e delle sue 15



strutture che si richiama alle grandiose trasformazioni di Parigi al tempo di Napoleone: non soltanto ogni nazione ma quasi ogni città europea ha una fase neoclassica, che manifesta una volontà di riforma e di razionale adeguamento alle esigenze di una società che sta trasformandosi.

Il Neo-classicismo non è una stilistica, ma una poetica; prescrive un certo atteggiamento, anche morale, nei confronti dell'arte e, benché fissi certe categorie o tipologie, consente agli artisti una certa libertà d'interpretazione e caratterizzazione. L'immagine della Milano austriaca, quale si deduce dall'architettura severa ed elegante del Piermarini e che si estende al campo del costume attraverso la "modellistica" dell'Albertolli, è senza dubbio più conservatrice che rivoluzionaria, e lo stesso può dirsi per

la Venezia modernizzata dal Selva; e lo dimostra il fatto che, quando l'ANTOLINI (1754-1842) volle dare a Milano una figura "napoleonica", mutò radicalmente la scala delle grandezze e l'articolazione degli spazi. L'espansione neo-classica di Torino manifesta piuttosto una volontà d'ordine e di simmetria che un'ambizione di grandezza.

Giuseppe Valadier – Roma – Piazza del Popolo (1824)

16





A Roma il VALADIER (1762-1839) riflette il gusto di una nascente borghesia colta cercando di correggere i cosiddetti eccessi barocchi, riducendo le scale di grandezza, preferendo l'eleganza al fasto e, soprattutto, mantenendo il rapporto (che nel secolo scorso e nel nostro fu poi brutalmente distrutto) tra le forme architettoniche e gli spazi aperti (i giardini, il Tevere, i dintorni). In Germania, a Berlino, SCHINKEL (1781-1841) è forse il primo architetto che intenda la propria funzione come quella di un tecnico rigoroso al servizio di una società che serve, ma evita di giudicare. I suoi esordi sono insieme neoclassici e romantici, ma dopo un viaggio in Inghilterra, ch'era allora il paese industrialmente più avanzato, non ha esitato a fare del neo-gotico, interessato ai problemi anche tecnici che comportava.

La scultura neo-classica ha avuto il suo epicentro a Roma nella diversa interpretazione data del rapporto con l'antico dal veneziano CANOVA e dal danese THORVALDSEN.

Antonio Canova – Paolina Borghese Bertel Thorvaldsen – Le tre Grazie
Canova si era formato in un ambiente dove il gusto del colore dominava anche la scultura e, nelle sue prime opere romane (monumenti funebri di Clemente XIII e Clemente XIV, tra 1783 e '92), si dimostra sensibile alla tradizione barocca e, specialmente, alle vibrazioni berniniane della materia nella luce. Fu in rapporto 17

col Batoni, il cui classicismo era soprattutto civile, laica moderazione degli accessi oratori: un artista che piacque agli inglesi, specialmente a Reynolds. La sua scultura è tesa ricerca del bello ideale attraverso l'antico, che però non è un gelido modello scolastico ma una realtà bella e perduta che si spera di rianimare col proprio calore. Si giunge al bello attraverso un processo di sublimazione di quella che, però, al principio era uno stato di violenta, drammatica emozione.

Ancora oggi una parte della critica esalta i bozzetti canoviani (in gran parte nella gipsoteca di Possagno) per il modellato impetuoso e accidentato, le impennate e gli slittamenti della luce. Stupenda scultura, certamente, ma non è lecito giudicare un artista dalle fasi preparatorie del suo lavoro: per quanto i bozzetti improvvisati siano affascinanti, la vera scultura di Canova è quella delle statue generalmente eseguite dai suoi collaboratori tecnici e poi accuratamente levigate e patinate. È' attraverso questo processo che Canova chiamava di "sublime esecuzione" che l'opera scultoria, nata da una forte concitazione dell'animo e da un impulso del genio, cessa di essere un'espressione individuale, si costituisce come valore di bellezza, vive nello spazio e nel tempo "naturali", comunica a chi la guarda ed intende il desiderio di trascendere il limite individuale ed elevarsi al sentimento universale del bello. Il processo elettivo non è dunque dal senso all'intelletto, ma al sentimento.

Nonostante la gloria ormai universale del giovane Canova (prediletto anche da Napoleone), già nei primi anni dell'Ottocento un critico tedesco, il Fernow, contrappone al bello vivo e palpitante di Canova il neo-classicismo teoricamente più rigoroso del Thorvaldsen (a Roma dal 1797).

Nemmeno Thorvaldsen copia l'antico: lo considera come un mondo di archetipi.

Le stesse figure mitologiche sono archetipi, ed archetipi i loro attributi: si propone dunque di ricostruire dalle tante immagini di Hermes o di Atena i "tipi" di Hermes e di Atena. Ricusa come una facile lusinga il rapporto che le

statue canoviane trovano così facilmente con l'atmosfera, lo spazio della vita, ma soprattutto con l'animo di chi le guarda. Un mondo di "tipi" è un mondo senza emozioni o sentimenti, privo di qualsiasi relazione col mondo empirico, assoluto. Non importa che l'antico abbia avuto, un tempo, una realtà storica: nella poetica-filosofia di Thorvaldsen non c'è spazio né tempo, né natura, né sentimenti, ma 18

soltanto concetti espressi in figure o soltanto figure portate all'immutabilità e universalità dei concetti. È come l'architettura di Schinkel, col suo calcolo preciso dei pesi e delle spinte, dei pieni e dei vuoti, della qualità dei materiali.

Fondamentale per tutta l'arte neo-classica, si tratti dell'architettura o delle arti figurative o delle arti applicate, è l'ideazione o progettazione dell'opera: una progettazione che può essere impulsiva come nei bozzetti canoviani, o freddamente filologica come nel Thorvaldsen. Il progetto è disegno, il tratto che traduce il dato empirico in fatto intellettuale. Il tratto non esiste se non nel foglio dove l'artista lo traccia, è un'astrazione anche dalla statua antica che si copia.

Naturalmente nell'epoca neoclassica si dà grande importanza alla formazione culturale dell'artista, e questa non avviene più mediante l'apprendistato presso un maestro, ma in speciali scuole pubbliche, le Accademie. Il primo passo della formazione dell'artista è la copia al tratto di opere antiche: dunque si vuole che fin da principio l'artista non reagisca emotivamente al modello, ma si addestri a tradurre la risposta emotiva in termini concettuali.

Il Romanticismo storico

Anche nell'arte la fine dell'epopea napoleonica ha avuto profonde conseguenze.

Alla caduta dell'eroe segue un senso di vuoto, lo scoraggiamento dei giovani privati del loro sogno di gloria (si pensi a Stendhal). L'orizzonte si restringe, ma s'intensifica il sentimento drammatico dell'esistenza. Il riflusso coinvolge anche le grandi ideologie della Rivoluzione. Al teismo dell'Ente Supremo si contrappone il cristianesimo come religione storica, all'universalismo dell'impero l'autonomia delle nazioni, alla ragione uguale per tutti il sentimento individuale, alla storia come modello la storia come esperienza vissuta, alla società come concetto astratto la realtà dei popoli come entità geografiche, storiche, religiose, linguistiche. Si ritorna all'idea dell'arte come ispirazione; ma l'ispirazione non è intuizione del mondo né rivelazione o profezia di verità arcane, bensì uno stato di raccoglimento e di riflessione, la rinuncia al mondo pagano dei sensi, il pensiero di Dio. I grandi esponenti del Romanticismo storico sono alcuni pensatori tedeschi del primo Ottocento: i due Schlegel, Wackenroder, Tieck. Dietro al loro pensiero religioso c'è anche il desiderio di rivalutare la tradizione culturale

19

germanica, piena di motivi mistici, come alternativa all'universalismo classicista.

Non si tratta insomma di una nuova, organica concezione del mondo che succeda ad un'altra, scaduta, ma di un approfondimento del problema del rapporto degli artisti con la società del loro tempo. Per i Neo-classici l'arte era un'attività mentale distinta da quella razionale, e probabilmente più autentica: ora si riconosce che il binomio scienza-tecnica va prendendo il sopravvento, così, come, dopo l'antistorico conato di restaurazione delle vecchie monarchie, la borghesia industriale ha iniziato la sua rapida ascesa. È appunto nei confronti di questa borghesia, che ormai può essere la sola committente, che gli artisti si sentono ostili, in perenne polemica.

D'altra parte il mondo che non soltanto è ma vuole essere a tutti i costi moderno esercita sugli artisti una forte attrazione: non possono non rendersi conto che le tecniche industriali, nonostante il loro legame con la scienza, costituiscono una grande forza creativa. Bisogna, nel suo stesso interesse, ricusare quanto nella borghesia è grettezza mentale, conformismo,

affarismo e incoraggiare quanto in essa è coraggio, genialità, spirito d'avventura. È facile comprendere come, nell'organizzazione imposta dall'industrialismo, non fosse più possibile concepire la tecnica come un bene culturale della società intera: al contrario è la prerogativa culturale della classe dirigente. Più tardi si giungerà addirittura alla concezione della tecnica come comportamento espressivo individuale.

Il desiderio di un'arte che non sia soltanto religiosa, ma esprima l'ethos religioso del popolo (di popolo, infatti, e non più di società parlano i romantici) e restituisca un fondamento etico al lavoro umano, che l'industria tende a meccanizzare, porta alla rivalutazione dell'architettura gotica, che prende come modello il posto della classica. L'architettura gotica è anzitutto cristiana, la sua tendenza all'alto e la sua insistenza sulle verticali manifestano un desiderio di trascendenza; è borghese perché nasce nelle città con il raffinato artigianato del XIII e XIV secolo; esprime non solo il sentimento popolare, ma la storia delle comunità perché ogni cattedrale è il prodotto di più generazioni; dimostra visivamente, con l'audacia e la complessità delle sue strutture, nonché con la varietà e la ricchezza delle sue decorazioni, l'alto livello di esperienza tecnica e di gusto raggiunto dagli artigiani locali. Nell'architettura gotica la nuova civiltà industriale non vede soltanto un 20

antecedente, ma la prova di una "spiritualità" che il tecnicismo moderno non dovrebbe, almeno in teoria, contraddire ma esaltare.

È anche a causa del suo tecnicismo spiritualistico che l'architettura gotica non è stata sconfessata e respinta totalmente dal razionalismo illuministico. La rivalutazione del gotico comincia in Inghilterra al principio del XVIII secolo; il saggio di Goethe (che poi diventerà classicista) sul duomo di Strasburgo e l'architettura gotica è del 1772; al principio del XIX secolo lo Hegel includerà il Gotico nel suo disegno storico dell'arte come espressione tipica dell'ethos cristiano. Quella rivalutazione, per altro, segna la rivincita dell'arte nordica contro il classicismo e il barocco romani. Ai primi dell'Ottocento Schinkel non soltanto ammira la sottile sapienza costruttiva degli architetti gotici, ma non ha difficoltà ad ammettere che, se l'architettura classicista era adatta ad esprimere il senso dello Stato, l'architettura gotica esprimeva la tradizione religiosa della comunità.

Si osserva anche che, pur sul fondamento di una nuova concezione della tecnica costruttiva e di un nuovo rapporto tra lo spazio urbano e il “monumento” cioè la cattedrale, l’architettura gotica ha caratteri strutturali e decorativi diversi in Francia, in Germania, in Italia, in Spagna, in Inghilterra: se ne deduce che, all’opposto della stilistica neo-classica, il Gotico riflette le diversità di lingua, di tradizioni, di costume dei diversi paesi o, più precisamente (giacché questo concetto si fa sempre più forte) delle diverse nazioni europee. Vi sono casi in cui alle cattedrali gotiche si annetteva un significato non soltanto civico, ma patriottico: col completamento-rifacimento del duomo di Colonia (1840-1880) si vuole significare che quel monumento è il baluardo ideale posto a difesa, sul Reno, della nazione tedesca.

Anche il Neo-gotico ha avuto i suoi teorici. In Inghilterra i due PUGIN, padre e figlio, hanno steso accurati repertori tipologici dell’architettura e dell’arredamento gotici deducendoli dagli edifici medievali, per la prima volta fatti oggetto di studio, e generalizzandoli o, piuttosto, decaratterizzandoli per ottenere modelli facilmente ripetibili, anche industrialmente: il palazzo di Westminster, sede del Parlamento inglese, è addirittura un campionario della morfologia neo-gotica. È

allora che si forma il concetto di “stile”, come riduzione a schemi da manuale degli elementi ricorrenti o più comuni dell’architettura di una data epoca in vista 21

della loro banale ripetizione e del loro innaturale adattamento a funzioni e condizioni di spazio del tutto diversi (p.e. l’applicazione alla sede di una banca della morfologia di una cattedrale).

Molto più importante, anche per il suo aggancio con le nuove tecniche, è il lavoro teorico e storico di VIOLLET-LE-DUC (1814-1879), indubbiamente il maggior pioniere del revival del gotico, in Francia. Ha approfondito lo studio diretto, filologico dei monumenti gotici, indagato i sistemi costruttivi e la concezione dello spazio e della materia che implicavano, stabilito e praticato principi e metodi per la loro conservazione e il restauro. Ha intuito che il Gotico era un linguaggio più che uno “stile”. Egli stesso restaurò non pochi monumenti: quello che chiamava

“restauro interpretativo” si fonda sulla persuasione che il monumento fosse sempre (e non era mai) una costruzione unitaria, dalla quale bisognava togliere ciò che non rientrava nella logica dello schema. I

risultati non furono generalmente positivi, perché l'edificio era quasi sempre cresciuto nel tempo, era l'opera di più generazioni, aveva avuto una sua vita storica. Ma Viollet-le-Duc, oltre che scrittore e restauratore, era un ingegnere, tra i primi a sentire quali possibilità aprissero i nuovi materiali, a cominciare dal ferro. Si rese conto che l'impiego di quei materiali più resistenti ed elastici trasformava in dinamica l'antica concezione statica: col ferro (e poi col cemento) sarebbe stato possibile creare spazi architettonici non troppo dissimili da quelli dell'architettura gotica, con i grandi vuoti spalancati tra pilastri in tensione e archi gettati con estrema audacia. Si deve a Viollet-le-Duc se ai monumenti medievali, già disprezzati come documenti di barbarie, è stata restituita una ragione d'essere nella città moderna; ma si deve altresì a Viollet-le-Duc se l'architettura più tecnicamente avanzata, detta "degli ingegneri", poté costruirsi alle spalle un'ascendenza storica e quindi non presentarsi più come un'anti-architettura buona soltanto a fare ponti e tettoie.

In Germania GOTTFRIED SEMPER sostiene la priorità della funzione e della finalità rispetto alle scelte stilistiche e al gusto neo-gotico del "revival".

FRIEDRICH SCHINKEL, forse rispecchiando il pensiero di Hegel (o forse influenzando il filosofo contemporaneo), pone classico e gotico come due 22

"generi" al fondo della cui differenza è il comune rigore strutturale del "disegno" architettonico.

Il pensiero del Wackenroder e degli Schlegel trova una ripercussione immediata nel "revivalismo" dei Nazareni, un gruppo di pittori che si formò attorno a F.

OVERBECK (1789-1869) e F. PFORR a Vienna, formò una confraternita e si stabilì poi a Roma, in un convento sul Pincio, col proposito di recuperare non soltanto l'ispirazione ascetica, ma l'onesto mestiere e l'espressione pura dei pittori del Quattrocento italiano. Il risultato fu deludente, ma intanto si riaffermava l'identità romantica di arte e vita, ispirazione e fede religiosa, spiritualità e bellezza. Da quel gruppo di tedeschi discende il Purismo italiano (Tenerani, Mussini, Bianchini, Minardi), con un chiaro programma di recupero della semplicità stilistica e dello schietto sentimento della natura degli artisti prima di Raffaello. Lo

stesso Ingres, a Roma, è sfiorato da quel richiamo alla purezza espressiva. Il movimento, in Inghilterra, fu più forte che altrove: a partire dalla metà del secolo, guidata da D. G. ROSSETTI (figlio di un esule politico italiano), si formò la Confraternita dei Preraffaelliti, che già nell'insegna mostra di volersi rifare ad un tempo in cui l'arte non aveva nulla a che vedere con l'orgoglio intellettuale della conoscenza ed era invece ricerca del sacro nella "verità" delle cose, sentimento della Natura e di Dio ad un tempo. Si predica la tecnica pura, senza lenocini o artifici, come una pratica religiosa e, insieme, un ritorno alla condizione sociale, al mestiere umile, accurato, moralmente e religiosamente sano degli antichi artisti-artigiani. Trovano il loro sostenitore e teorico nel maggiore dei critici inglesi del secolo, J. Ruskin; e il Ruskin stesso, e dopo di lui e con maggiore vigore, W. MORRIS sul finire del secolo, scoprirono come quella tecnica "religiosa" fosse l'antitesi della tecnica atea e materialistica dell'industria.

L'artista non è più soltanto un visionario isolato dal mondo, ma un uomo in polemica con la società, che vorrebbe ricondurre alla solidarietà e al comune impegno progressivo di tutti i popoli e di tutti gli uomini. È da quel momento che la protesta religiosa contro l'industrialismo e le sue tecniche meccaniche, la sua ricerca esclusiva del profitto lo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, si trasforma in un orientamento politico più o meno dichiaratamente socialista.

23

Il centro del dibattito delle idee sull'arte rimane la Francia. Dopo la fine di David, il massimo esponente della pittura neo-classica, si delinea un netto antagonismo tra il "purismo" raffaellesco di INGRES e l'impetuosa genialità di DELACROIX, guida riconosciuta del romanticismo artistico, così come Victor Hugo del romanticismo letterario. Tra i due grandi artisti è durata per tutta la prima metà del secolo una tensione, quasi un'inesauribile disputa, che tuttavia non è opposizione di classico e romantico o di accademico e libertario, ma divergenza circa il significato storico dell'ideale romantico e la società in cui s'inquadra.

Ingres, che preferisce lavorare a Roma che a Parigi, è non meno del rivale persuaso che la pittura non nasce tanto dalla copia della natura, quando dall'interpretazione della storia, cioè dei maestri. Risale da David a Poussin, da Poussin a Raffaello, ma il suo storicismo, che vuole essere superamento della contingenza o catarsi, non è affatto un revival, così come

non lo è lo storicismo procelloso di Delacroix, per cui i fatti del passato, anche remoto, è come se gli accadessero sotto gli occhi, e lui stesso vi partecipasse. Delacroix vuol essere, come lo definirà il suo grande amico Baudelaire, il pittore del proprio tempo; ma vivendo il presente rivive il passato, lo rende flagrante. Ha una sua ascendenza, formata dagli artisti più emotivi e drammatici: Michelangiolo, Rubens, Goya.

Poiché il passato è immobile, morto, se non lo si accende con il calore della passione, bisogna reinventarlo, animarlo, agitarlo. In Ingres c'è senza dubbio dell'accademia e in Delacroix della rettorica; per il primo l'arte è meditazione ed elezione, per il secondo genialità e passione. Ma l'uno e l'altro guardano, da due punti diversi, al mondo che muta rapidamente: Ingres prudentemente si astiene, Delacroix irruentemente si getta, ma all'uno e all'altro è comune la preoccupazione per la nuova società nella quale l'artista non è più integrato come una componente necessaria e un modello di comportamento.

Non s'intende tuttavia il contrasto tra Ingres e Delacroix senza tener conto della figura balenante e presto scomparsa di GÉRICAULT: un pittore che muove dalla tradizione davidiana e certamente si ribella al classicismo accademico, ma intuisce che la vera antitesi da risolversi in sintesi non è tra classicismo e romanticismo, ma tra classicismo e realismo. Classicismo e romanticismo sono due modi diversi di idealizzare, anche se il primo vuole essere superiore 24

chiarezza e il secondo passionalità rovente. Ora, l'antitesi giusta, radicale, è tra ideale e reale; ma non ha senso proporsi di affrontare direttamente e impregiudicatamente la realtà, il problema è sempre un problema di cultura e alla realtà si può giungere soltanto bruciando ogni velleità di idealizzare, di evadere alla stretta del presente. Più che un romantico, Géricault è un anti-classico e un realista: e se non manca di punti di tangenza con gli esordi di Delacroix, di fatto la sua opera è un ponte gettato tra il tramontato classicismo di David e il non ancor nato realismo di Courbet.

Accanto al problema della società, di cui non si può che constatare il rapido mutamento, sussiste però il problema della natura. Qual è nei suoi confronti la posizione dell'artista moderno? Che cosa "insegna" a vedere, dato che questo (come precisa Ruskin) è il suo compito specifico? Non dimentichiamo che la grande pittura francese del secolo scorso è nata

dall'innesto con la pittura inglese, specialmente di paesaggio, di cui si presentò una grande mostra a Parigi nel 1824. Certamente Constable si ricollega direttamente alla poetica del

“pittresco”, di cui si vale non soltanto per notare l'infinita varietà delle naturali sembianze, ma l'infinito variare dei toni, delle note di colore. La natura, per lui, è un universo del tutto diverso dal sociale: infinitamente mutevole, ma costante nel suo variare, che la rende estremamente interessante e, nello stesso tempo, riposante per chi riesce per qualche istante a sottrarsi al grigiore fumoso delle città industriali. Anche TURNER, che opera negli stessi anni, muove dal

“pittresco”, specialmente dal gusto della macchia (blot) teorizzato dal COZENS

come stimolo fantastico all'interpretazione della natura: e il suo ideale è l'interpretazione della natura come partecipe degli impulsi spirituali, della sensibilità, del dinamismo della società moderna.

La pittura romantica vuole essere espressione del sentimento; il sentimento è una disposizione dell'animo nei confronti della realtà; essendo individuale, è il solo raccordo possibile tra l'individuo e la natura, il particolare e l'universale; essendo poi il sentimento quanto di più naturale è nell'uomo non v'è sentimento che non sia sentimento della natura. Così pensa il più grande dei paesaggisti francesi dell'Ottocento, COROT, la cui pittura è di gran lunga meno

“sentimentale” e più “realistica” quando si discosta dai temi paesaggistici per 25

rappresentare la figura. Da giovane, in Italia, Corot si era mosso per qualche tempo parallelamente a Ingres nella ricerca di una estrema chiarezza e sobrietà dell'immagine; anche dopo, considerò la perspicuità e l'armonia dell'immagine paesistica come la proiezione di qualità interiori, di affinità elettive, di equilibrio tra il mondo morale dei sentimenti ed il mondo naturale.

Una precisa intenzione realistica, di schietta registrazione di momenti di unisono tra mondo interiore ed esteriore porta invece THÉODORE ROUSSEAU a cercare di eliminare tutte le pregiudiziali, anche poetiche, dalla rappresentazione della natura: la cui morfologia e tipologia, i cui tratti di carattere sono altrettanti aspetti

“umani” della natura. Realistica è anche, nei suoi intenti, ma accompagnata da una volontà di purezza linguistica (richiamo al Quattrocento toscano), la ricerca dei “macchiaioli” toscani.

COURBET, verso la metà del secolo, ha tentato la via del realismo integrale. Fin dal 1847 afferma che, nel suo tempo, l’arte non ha più ragione di essere se non sia realistica. Ma realismo non significa imitare diligentemente la natura, anzi lo stesso concetto di natura deve scomparire in quanto risultante da scelte idealistiche nello sterminato mondo del reale. Realismo significa affrontare di petto la realtà, prescindendo da qualsiasi pregiudiziale estetica, morale, religiosa.

Politicamente, Courbet è socialista e rivoluzionario (dopo la Comune dovrà lasciare la Francia); ma non pone l’arte al servizio dell’ideologia, come fa invece Daumier con le sue litografie aggressive. Per Courbet la realtà non è per l’artista niente di diverso da quello che è per gli altri: un insieme di immagini afferrate dall’occhio. Ma se queste immagini debbono avere un senso per la vita debbono farsi cose, essere rifatte dall’uomo. Solo così saranno cosa sua, fatto della sua esistenza. In parole crude, la realtà non è il modello ammirato dall’artista, è la sua materia prima. E qui Courbet si ribella alla nuova tecnica industriale, che abbrutisce i lavoratori e non dà loro alcuna esperienza del reale. Il tempo dell’artista-artigiano è finito; il tempo dell’artista-intellettuale (Delacroix) è una finzione della cultura borghese. In ogni caso l’arte non darà più modelli, non servirà più a migliorare le cose che l’uomo produce, la qualità della vita per i privilegiati che possono godere. Ma è concepibile un mondo in cui le sembianze perdono ogni significato, un mondo cieco? In un mondo tutto di cose anche
le 26

immagini sono cose, e l’artista è colui che le fabbrica. Non le inventa, le costruisce: dà loro la forza di competere, di imporsi come più reali della realtà stessa, perché non Dio ma l’uomo le ha fatte. Dipingere significa dare al quadro un peso, una consistenza maggiori della cosa veduta: in breve, fare ciò che si vede è altra cosa dall’imitare la natura. Qual è il distacco e quale il percorso tra la cosa veduta, che subito scompare, e la stessa cosa dipinta, che resta? Null’altro che la fattura, il lavoro manuale dell’artista (Marx avrebbe detto: forza-lavoro).

Così il lavoro dell’artista diventa il paradigma del vero lavoro umano, inteso come presenza attiva o addirittura indistinzione dell’uomo sociale

dalla realtà. L'artista è un lavoratore che non ubbidisce all'iniziativa e non serve l'interesse di un padrone, non sottostà alla logica meccanica delle macchine. È insomma il tipo del lavoratore libero, che raggiunge la libertà nella prassi del lavoro stesso. Ecco spiegato perché Courbet, che aveva idee politiche ben chiare, non ha mai messo la sua pittura al loro servizio. Il suo assunto ideologico non condiziona la pittura dall'esterno e non si realizza attraverso, ma nella pittura. Perciò la pittura di Courbet è la cesura al di là della quale si apre tutta una nuova problematica, che non consisterà più nel domandare che cosa l'artista faccia della realtà, ma che cosa faccia nella realtà, per realtà intendendo le circostanze storiche o sociali non meno che la realtà naturale.

CAPITOLO SECONDO - LA REALTÀ E LA COSCIENZA

L'Impressionismo

Fin dal '47 Courbet aveva annunciato il suo programma: realismo integrale, affronto diretto della realtà, indipendentemente da ogni precostituita poetica. Era il superamento simultaneo del "classico" e del "romantico" in quanto poetiche rivolte a mediare, condizionare, orientare il rapporto dell'artista con la realtà. Con ciò Courbet non nega l'importanza della storia, dei grandi maestri del passato, ma afferma che da essi non si eredita né una concezione del mondo, né un sistema di valori, né un'idea dell'arte, ma soltanto l'esperienza dell'affrontare la realtà ed i suoi problemi con i soli mezzi della pittura.

27

Al di là della rottura con le poetiche opposte e complementari del "classico" e del

"romantico" il problema che si poneva era quello di affrontare la realtà senza il loro sostegno, di liberare la sensazione visiva da ogni esperienza o nozione acquisita e da ogni atteggiamento preordinato che ne potesse pregiudicare l'immediatezza, e l'operazione pittorica da ogni regola o consuetudine tecnica che ne potesse compromettere la resa mediante i colori.

Il movimento impressionista, che ha decisamente bruciato i ponti col passato ed aperto la via alla ricerca artistica moderna, si è formato a Parigi tra il 1860 e il 1870: si è presentato per la prima volta al pubblico nel 1874 con una mostra di artisti "indipendenti" nello studio del fotografo Nadar.

Difficile dire se fosse maggiore l'interesse del fotografo per quei pittori o dei pittori per la fotografia; è certo comunque che uno dei moventi della riforma della pittura fu il bisogno di ridefinirne l'essenza e le finalità in rapporto al nuovo strumento di ripresa meccanica della realtà.

La definizione si fa risalire al commento ironico di un critico su un quadro di Monet intitolato *Impression, soleil levant*, ma è stata adottata dagli artisti, quasi per sfida, nelle successive mostre. Le figure emergenti del gruppo sono: MONET, RENOIR, DEGAS, CÉZANNE, PISSARRO, SISLEY. Alla prima fase della ricerca aveva partecipato anche un amico di Monet, J. F. BAZILLE (1841-1870), caduto combattendo nella guerra franco-prussiana. Non faceva parte del gruppo, di cui però era considerato un precursore, MANET: di fatto questo artista più anziano e già noto aveva sviluppato in senso essenzialmente visivo la tendenza realista discostandosi però dall'integralismo di Courbet e richiamando i pittori moderni all'esperienza di maestri del passato molto lontani dal classicismo accademico: Velázquez, Rubens, Franz Hals. Ricusa lo scontro brutale con la realtà, proponendosi invece di liberare la percezione da ogni pregiudizio o convenzionalità per manifestarla nella sua pienezza di atto conoscitivo. Il ritorno a una scelta di valori, che invece Courbet escludeva, l'ha senza dubbio allontanato dall'oltranzismo rivoluzionario (Courbet aderirà impetuosamente alla Comune) ed avvicinato invece a letterati e poeti (fu amico di Baudelaire e poi di Mallarmé). Dopo il '70, sempre più si è accostato all'Impressionismo eliminando il chiaroscuro e i toni intermedi e risolvendo i rapporti tonali in rapporti cromatici.

28

Alla prima mostra nello studio del fotografo Nadar altre ne seguirono: 1877, 1878, 1880, 1881, 1882, 1886, sempre suscitando scandalizzate reazioni nella critica ufficiale e nel pubblico benpensante. I soli critici che capirono l'importanza del movimento furono Duret e Duranty nonché, non senza riserve, lo scrittore Emile Zola, amico di Cézanne. Nessun comune interesse ideologico o politico collegava tra loro i giovani "rivoluzionari" dell'arte: Pissarro era di sinistra, Degas conservatore, altri indifferenti.

Non avevano un programma preciso. Nelle discussioni al caffè Guerbois si erano però trovati d'accordo su alcuni punti: 1) l'avversione per l'arte accademica dei Salons ufficiali; 2) l'orientamento realista; 3) il disinteresse totale per il soggetto; la preferenza per il paesaggio e la natura morta; 4) il

rifiuto delle consuetudini di atelier nel disporre e illuminare i modelli, nel principiare col disegnare al tratto per poi passare al chiaroscuro e al colore; 5) il lavoro en plein-air, lo studio delle ombre colorate e dei rapporti tra colori complementari. Circa quest'ultimo punto è certo il riferimento alla teoria ottica di Chevreul sui contrasti simultanei: un deliberato tentativo di fondare la pittura sulle leggi scientifiche della visione si avrà soltanto nel 1886 con il Neo-impressionismo di SEURAT e SIGNAC.

Anche prima della mostra del '74 i moventi e gli interessi dei vari componenti del gruppo non sono identici. Monet, Renoir, Sisley, Pissarro compiono uno studio diretto, sperimentale sul vero: lavorando di preferenza sulle rive della Senna, si propongono di rendere nel modo più immediato con tecnica rapida e senza ritocchi, l'impressione luminosa e la trasparenza dell'atmosfera e dell'acqua con pure note cromatiche, indipendentemente da ogni graduazione chiaroscurale ed evitando di adoperare il nero per rendere scuri i colori in ombra. Occupandosi esclusivamente della sensazione visiva, rifuggono dalla "poeticità" del motivo, dall'emozione e dalla commozione romantiche. Cézanne e Degas, invece, considerano lo studio storico non meno importante che quello della natura: Cézanne, specialmente, dedica molto tempo a studiare al Louvre, facendo schizzi e copie interpretative, le opere dei grandi maestri.

È persuaso che, per mettere in chiaro la sostanza della operazione pittorica, si debba riesaminare la sua storia; ma poiché anche Monet e gli altri mirano allo stesso scopo attraverso la verifica delle possibilità tecniche attuali, i due processi 29

convergono ad un medesimo fine: dimostrare che l'esperienza della realtà che si compie con la pittura è una esperienza piena e legittima, che non può essere sostituita con esperienze altrimenti compiute. La tecnica pittorica è dunque una tecnica di conoscenzache non può essere esclusa dal sistema culturale del mondo moderno, eminentemente scientifico. Non sostengono che, in un'epoca scientifica, l'arte debba fingersi scientifica: si chiedono quali possano essere il carattere e la funzione dell'arte in un'epoca scientifica, e come debba trasformarsi la tecnica dell'arte per essere una tecnica rigorosa come la tecnica industriale che dipende dalla scienza. In questo senso si può dimostrare che la ricerca impressionista è, in pittura, il parallelo della ricerca strutturale degli ingegneri nel campo della costruzione. E non soltanto la polemica degli impressionisti contro gli

accademici è simile a quella dei costruttori contro gli architetti-decoratori, ma vi sono chiare analogie tra lo spazio pittorico degli impressionisti e lo spazio costruttivo della nuova architettura in ferro.

Nell'uno e nell'altro caso, infatti, non si parte da una precostituita concezione dello spazio: lo spazio si determina nell'opera dal rapporto dei suoi elementi costitutivi.

La fotografia

Il problema del rapporto tra le tecniche artistiche e le nuove tecniche industriali si concreta, specialmente per la pittura, nel problema del diverso significato e valore delle immagini prodotte dall'arte e di quelle prodotte dalla fotografia. La sua invenzione (1839), il rapido progresso tecnico che riduce i tempi di posa e permette di raggiungere la massima precisione, i tentativi di fotografia "artistica", le prime applicazioni del mezzo alla registrazione di movimenti (fotografia stroboscopica, cinematografia), ma soprattutto la produzione industriale degli apparecchi ed i grandi mutamenti che l'impiego generalizzato della fotografia determinano nella psicologia della visione hanno avuto, nella seconda metà del secolo scorso, una profonda influenza sull'orientamento della pittura e sullo sviluppo delle correnti artistiche, collegate con l'Impressionismo.

Col diffondersi della fotografia molte prestazioni sociali passano dal pittore al fotografo (ritratti, vedute di città e di paese, reportage, illustrazioni ecc.). La crisi 30

colpisce soprattutto i pittori di mestiere, ma sposta la pittura, come arte, al livello di un'attività di élite. Se l'opera d'arte diventa un prodotto eccezionale può interessare soltanto un pubblico ristretto, ed avere una portata sociale limitata; inoltre anche nell'arte la produzione di alta qualità cessa di avere una funzione se non serve di guida ad una produzione media. Questa non si qualifica più come un bene di normale consumo ma come arte mancata: tende perciò a scomparire.

A un livello più elevato, le soluzioni che si prospettano sono due: 1) si elude il problema sostenendo che l'arte è attività spirituale che non può essere sostituita da un mezzo meccanico (è la tesi di Baudelaire e poi dei simbolisti e delle correnti affini); 2) si riconosce che il problema esiste ed è un problema di visione, che si può risolvere soltanto definendo con chiarezza la distinzione tra i tipi e le funzioni dell'immagine pittorica e dell'immagine fotografica (è la tesi dei realisti e degli impressionisti). Nel primo caso, la pittura tende a porsi come poesia o letteratura figurate; nel secondo la pittura, liberata dal compito tradizionale di

"raffigurare il vero", tende a porsi come pura pittura, cioè a chiarire come con procedimenti pittorici rigorosi si ottengano valori non altrimenti realizzabili.

L'ipotesi che la fotografia riproduca la realtà com'è e la pittura come si vede non regge: l'obbiettivo fotografico ripete, almeno nella prima fase del suo sviluppo tecnico, il funzionamento dell'occhio umano. Non si può neppure sostenere che l'obbiettivo sia un occhio imparziale e l'occhio umano un occhio influenzato dai sentimenti o dai gusti della persona: anche il fotografo manifesta le sue inclinazioni estetiche e psicologiche nella scelta dei motivi, nell'atteggiare ed illuminare gli oggetti, nelle inquadrature, nella messa a fuoco. Fin dalla metà dell'Ottocento vi sono personalità di fotografi (per esempio Nadar) così come vi sono personalità di artisti. Non ha senso chiedersi se "facciano arte" oppure no; non v'è alcuna difficoltà ad ammettere che i procedimenti fotografici appartengano all'ordine estetico. È invece un errore credere che, come tali, sostituiscano i procedimenti della pittura: i pittori "di visione", da Courbet a Toulouse-Lautrec, sono pronti ad ammettere che la fotografia, allo stesso modo della grafica o della scultura, possa essere un'arte distinta dalla pittura. Non ha interesse, dunque, il problema teorico, ma la realtà storica dei rapporti reciproci.

Un altro aspetto importante del rapporto è costituito dall'enorme accrescimento ³¹

del patrimonio d'immagini: la fotografia fa vedere una quantità di cose che sfuggono non solo alla percezione ma all'attenzione visiva. L'Impressionismo, strettamente legato alla divulgazione

sociale della fotografia tende a gareggiare con essa, sia nell'intelligenza della ripresa, sia nella sua istantaneità, sia col vantaggio del colore. I simbolisti, invece, rifiutano ogni rapporto, implicitamente riconoscendo che, quanto a ripresa e rappresentazione del vero, la pittura è ormai scavalcata dalla fotografia.

Si afferma spesso che la fotografia ha dato ai pittori l'esperienza di un'immagine priva di tratti lineari e formata soltanto da macchie chiare e scure: la fotografia sarebbe dunque all'origine della pittura "a macchia" e cioè di tutta la pittura di indirizzo realista dell'Ottocento. Naturalmente né David né Ingres, pur avendo il culto del disegno al tratto, hanno mai sostenuto che la linea si trovi in natura: sostenevano che nessuna rappresentazione della realtà poteva essere soddisfacente se non sorretta da quella nozione intellettuale del reale che si realizza nel disegno. La fotografia forniva una rappresentazione soddisfacente senza una

delineazione precisa di contorni: ma anche la storia della pittura, dai veneti a Rembrandt e a Franz Hals, da Velázquez a Goya, è piena di rappresentazioni senza un visibile supporto disegnativo. Si può dunque dire che la fotografia ha aiutato i pittori “di visione” a conoscere la loro vera tradizione; più precisamente, dandosi come puro fatto di visione, li ha aiutati a separare, nelle opere di quei maestri, i puri fatti di visione da altre componenti culturali che avevano fino a quel momento impedito di valutare quelle opere dal punto di vista della ricerca sulla visione.

Courbet è stato il primo a cogliere il nucleo del problema: realista per programma, non ha mai creduto che l’occhio umano vedesse più e meglio dell’obbiettivo, anzi non ha esitato a trasportare in pittura immagini prese da fotografie. Ciò che per lui non poteva essere sostituito da un mezzo meccanico non era la visione, ma la manifattura del quadro, il lavoro del pittore. È questo che fa dell’immagine, non più la sembianza di una cosa, ma una cosa diversa e altrettanto concreta. Proudhoniano e perfino marxista avanti lettera, Courbet si interessa soltanto a quella che si potrebbe chiamare la forza-lavoro che fabbrica 32

il quadro: a parità d’immagine (per esempio: uno stambecco sulla neve), nel quadro c’è una forza-lavoro che non c’è nella fotografia.

Non si può neppure affermare che la pittura colga, nella realtà, significati celati o trascendenti che sfuggono alla fotografia: la forza-lavoro è impiegata semplicemente a costruire l’immagine, a darle una concretezza e un peso che ne fanno una cosa reale: con lo scopo evidente di dimostrare che non si può più considerare l’immagine artistica come qualcosa di superficiale, di illusorio, di più labile e meno serio che la realtà. Distingue così l’immagine pesante dalla pittura (meno veristica e meno vera). È comprensibile come, dopo questo chiarimento, gli impressionisti abbiano potuto servirsi dei materiali d’immagine forniti dalla fotografia senza porsi, in proposito, alcun problema. La fotografia rende visibili infinite cose che l’occhio umano, più lento e meno preciso, non può afferrare; entrando a far parte del visibile, tutte quelle cose (per esempio i movimenti delle gambe di una danzatrice o di un cavallo al galoppo), come pure gli universi dell’infinitamente piccolo e dell’infinitamente grande, rivelati dal microscopio e dal telescopio) entrano a far parte dell’esperienza visiva e quindi della “competenza”

del pittore. Degas e Toulouse si sono largamente serviti di materiali fotografici, e per farlo non hanno dovuto affrontare alcun problema teorico. In questo senso è giusto affermare che la fotografia ha contribuito ad allargare l'interesse dei pittori per lo spettacolo sociale. A loro volta i fotografi, pur lasciandosi volentieri guidare dal gusto dei pittori nella scelta e nella preparazione dei soggetti, non hanno mai preteso di mettersi in gara con la ricerca pittorica. Nadar è stato amico degli impressionisti, di cui ha accolto la prima mostra nel proprio studio (1874); ma non ha mai cercato di fare fotografie impressioniste. Si rendeva conto che la struttura della sua tecnica era profondamente diversa da quella della pittura e che, se un risultato estetico poteva nascere da quella sua tecnica, non poteva essere un valore di riporto, preso a prestito dalla pittura.

Le fotografie "artistiche", tanto di moda alla fine del secolo scorso e al principio del nostro, sono simili a quelle perfette strutture in ferro o in cemento a cui gli architetti "strutturalisti" sovrapponevano un mediocre apparato ornamentale per dissimularne la funzionalità: e come una grande architettura strutturalista si avrà soltanto quando gli architetti si libereranno dalla vergogna della supposta non-33

artisticità della loro tecnica, così una fotografia di alto livello estetico si avrà soltanto quando i fotografi, cessando di vergognarsi di essere fotografi e non pittori, smetteranno di chiedere alla pittura di rendere artistica la fotografia e cercheranno la generatrice del valore estetico nella strutturalità intrinseca alla propria tecnica.

Il Neo-impressionismo

Nel 1884 GEORGES SEURAT (1859-1891), PAUL SIGNAC (1863-1935), MAXIMILIEN LUCE (1858-1941) ed alcuni altri si associarono con il dichiarato intento di andare oltre l'Impressionismo nel senso di dare un fondamento scientifico al processo visivo e operativo della pittura. A questa tendenza si opposero, in nome delle istanze originarie dell'Impressionismo, Monet e Renoir: si determinò così un contrasto tra un Impressionismo detto "romantico" ed un Impressionismo detto "scientifico". L'intento rigorosamente scientifico si contrappone, con esplicita antitesi, allo spiritualismo altrettanto assoluto dei simbolisti.

Richiamandosi alle ricerche di Chevreul, Rood e Sutton sulle leggi ottiche della visione e, specialmente, dei "contrasti simultanei" o dei colori complementari, i neo-impressionisti hanno instaurato la tecnica del

puntinismo (pointillisme) consistente nella divisione dei toni nelle loro componenti, cioè in tante piccole macchie di colori puri accostati tra loro in modo da ricomporre, nell'occhio dell'osservatore, l'unità del tono (luce-colore) senza le inevitabili impurità dell'impasto che spegne e confonde i colori. Il carattere scientifico del Neo-impressionismo non consiste tuttavia nel riferimento a leggi ottiche recentemente accertate: non si vuole fare una pittura scientifica, ma istituire una scienza della pittura, porre la pittura come una scienza a sé.

È di fondamentale importanza: 1) che l'analisi della visione avvenga nel procedimento tecnico; 2) che, scomponendo la sensazione visiva, si riconosca ch'essa non è una semplice impressione, ma ha una struttura e si sviluppa attraverso un processo; 3) che il quadro venga costruito con la materia-colore e che questa abbia un carattere funzionale, come gli elementi portanti di un'architettura; 4) che il quadro non venga più considerato come uno schermo su 34

cui si proietta l'immagine, ma come un campo di forze interagenti che formano o organizzano l'immagine.

Il puntinismo, specialmente con Signac, andrà via via diradandosi e trasformandosi in un tessuto di tocchi larghi e piatti, veri e propri tasselli di colore, mediante i quali ogni nota cromatica trova il proprio timbro in rapporto a quello delle note vicine. Il processo estende le possibilità della gamma degli accordi coloristici molto al di là dei limiti consentiti dall'impasto.

Per il suo carattere tecnico-scientifico il Neo-impressionismo è stato una delle grandi componenti del vasto movimento modernista che, a cavallo dei due secoli, ha tentato di riscattare la pittura dalla condizione di inferiorità ed inattualità in cui la poneva lo sviluppo contemporaneo delle tecnologie scientifiche dell'industria, e specialmente, della fotografia.

Il Simbolismo

Il Simbolismo si concreta in tendenza parallelamente ed in superficiale antitesi al Neo-impressionismo: e si configura come un superamento della pura visività impressionista, ma in senso spiritualistico invece che scientifico. L'antitesi si prestava ad essere facilmente risolta, riconoscendo il carattere ideale o spirituale della scienza.

Di fatto il Simbolismo, che ha trovato sostegno nelle poetiche letterarie contemporanee e soprattutto in Mallarmé, riapre un problema di contenuti, ricollegandosi così alle prime istanze romantiche di Blake e di Füssli, alla pittura-letteratura di GUSTAVE MOREAU (1826-1898), all'allegorismo delle evocazioni classiche di PIERRE PUVIS DE CHAVANNES (1824-1898). Benché contrario alla pura visività impressionista, il Simbolismo non si contrappone all'Impressionismo come contenutismo o formalismo, ma tende a trasformare i contenuti così come l'Impressionismo muta il valore delle forme. L'arte non rappresenta, rivela per segni una realtà che è al di qua o al di là della coscienza.

Le immagini che salgono dal profondo dell'essere umano s'incontrano con quelle che provengono dall'esterno: il dipinto è come uno schermo diafano attraverso il quale si attua una misteriosa osmosi, si stabilisce una continuità tra il mondo oggettivo e il soggettivo.

35

Come la luce non è visibile finché uno schermo solido non l'intercetta, così soltanto al limite tra interno ed esterno, persona e mondo, il flusso dell'immaginazione si proietta in immagini visibili. Se l'Impressionismo mira a fornire sensazioni visive che siano già, come tali, atti conoscitivi, il Simbolismo mira a suscitare riflessioni su tutto ciò di cui non si può contestare che sia reale anche se non si dia alla vista. Non v'è tuttavia, da principio, antitesi radicale con l'Impressionismo. Mallarmé amava definirsi "poeta impressionista e simbolista"; così i Neo-impressionisti come Gauguin non escludono, anzi auspicano una sintesi delle due tendenze. Puvis de Chavannes tenta un'interpretazione simbolistica dell'arte classica, evocata come dimensione mitica. In letteratura, Flaubert anticipa l'Impressionismo in *Madame Bovary* ma è vicino al simbolismo di G. Moreau in *Salammbô*. C'è scontro polemico tra il "naturalismo" letterario di Zola e lo "spiritualismo" di Moréas, l'autore del Manifesto del

Simbolismo (1886); ma un simbolista come REDON, quando dipinge fiori, trova note di intensità cromatica degne di Renoir. Di fatto la pittura, perdendo la sua tradizionale funzione sociale, diventa uno strumento d'indagine della mente umana, dei suoi contenuti e dei suoi processi, di cui la sensazione visiva è certo un segmento, e precisamente il conscio, al di qua e al di là del quale v'è tuttavia un subconscio e un superconscio.

Anche il Simbolismo è una delle componenti essenziali della corrente modernista, ed influisce non soltanto sulla pittura, ma sull'architettura (Horta, Van de Velde, Gaudí ecc.), sull'arredamento, sul costume. Poiché ogni cosa, naturale o artificiale, può assumere per noi un significato simbolico, non vi sono più limiti alla morfologia e alla simbologia dell'arte. Cadono come tecnicistiche le tradizionali distinzioni tra arti maggiori e minori: tutto viene concepito come originariamente o sostanzialmente o potenzialmente artistico ("Ars una, species mille"). Le nuove tecniche industriali permettono di realizzare forme totalmente diverse da tutta la morfologia tradizionale, sempre più o meno direttamente in relazione con la morfologia naturale; a queste forme, non più spiegabili come

"analogiche" alle forme naturali, si attribuisce valore di segni di un'esistenza trascendentale o profonda, la cui infinità sfugge all'apprensione dei sensi e alla riflessione dell'intelletto, ma che l'arte e solo l'arte fenomenizza e rivela.

36

L'assunto è simile a quello per cui, nella poetica simbolista di Mallarmé, le parole non valgono per il loro significato abituale o lessicale, ma per quello che assumono nel contesto, come generatrici d'immagini.

Se il Neo-impressionismo è alla radice delle ricerche strutturali dei Fauves e del Cubismo, il Simbolismo anticipa la concezione surrealista del sogno come rivelazione della realtà profonda dell'essere, dell'esistenza inconscia.

L'architettura degli ingegneri

La costruzione in ferro e in conglomerati plastici non è un'invenzione moderna: il calcestruzzo era noto ai costruttori dell'antica Roma, nel Settecento si costruivano in ferro serre, capannoni, ponti. La sostituzione del carbone alla legna nell'estrazione del ferro ne permette la lavorazione e la produzione industriali e, quasi contemporaneamente, nascono le prime manifatture di cemento. Le condizioni di fatto che portano all'impiego del

ferro e del cemento come materiali da costruzione sono: 1) la produzione di questi materiali in grandi quantità e a basso costo; 2) la possibilità di trasportarli facilmente, anche sotto forma di elementi prefabbricati, dalle fabbriche ai cantieri; 3) le loro qualità intrinseche di materiali portanti e la possibilità di coprire vasti spazi col minimo ingombro di sostegni; 4) l'economia nel tempo e nel costo della costruzione; 5) il progresso della scienza delle costruzioni e del calcolo matematico dei carichi e delle spinte; 6) la formazione di scuole specializzate per ingegneri.

Quando JOSEPH PAXTON (1803-1865), all'inizio costruttore di serre, progetta e realizza il Palazzo di Cristallo per l'Esposizione Universale di Londra del 1851 (la prima delle molte fiere mondiali consacrate ai fasti del progresso industriale) non inventa una tecnica nuova, ma instaura un nuovo metodo di progettazione ed esecuzione. La novità è l'impiego di elementi prefabbricati (segmenti metallici e lastre di vetro) prodotti in serie e portati in cantiere pronti per essere messi in opera. Si risparmia tempo e denaro: la costruzione si riduce al rapido montaggio di pezzi prefabbricati ed il materiale può essere recuperato.

Dietro l'interesse pratico c'era un'idea rivoluzionaria: servirsi di materiali e tecniche dell'edilizia utilitaria per costruire un edificio altamente rappresentativo, fare architettura con i procedimenti dell'ingegneria. Benché non osi riassorbire 37

totalmente la decorazione nella struttura, Paxton consegue, sul piano estetico, tre risultati essenziali: 1) mette in valore lo sviluppo dimensionale, liberando la geometria dei volumi dal peso della massa; 2) realizza una volumetria trasparente, eliminando la distinzione tra spazio interno e spazio esterno e dando una forte prevalenza al vuoto (le vetrate) rispetto al pieno (gli esili segmenti metallici); 3) ottiene all'interno una luminosità pari a quella esterna.

I vantaggi pratici del sistema ne favoriscono la diffusione: H. LABROUSTE

(1801-1875) costruisce in ferro e vetro il salone della Biblioteca Nazionale di Parigi (1868); G. MENGONI (1829-1877) l'importante snodo viario della Galleria Vittorio Emanuele a Milano (1865). Nonostante la polemica, aspra specialmente in Francia, tra i pionieri della funzionalità tecnica ed i conservatori dell'architettura

“degli stili”, cioè tra strutturalisti e decoratori, sempre più si fa strada la convinzione che soltanto con le nuove metodologie costruttive si può raggiungere quella configurazione dinamica dello spazio che corrisponde alla sensibilità, al senso della vita della società moderna.

La vittoria dei tecnici è consacrata dalla costruzione della Torre ideata da A. G.

EIFFEL (1832-1923) per l'Esposizione di Parigi del 1889; alta 300 metri, riceve dalla curvatura dei profili angolari e dalla tensione dei tiranti, che ne intessono il traliccio metallico, la spinta che la innalza al di sopra dell'orizzonte urbano come una gigantesca antenna o un simbolico faro. È una costruzione tecnicamente funzionale, che tuttavia non ha altra finalità che quella di visualizzare e magnificare gli elementi della propria struttura: la sua indubbia funzione rappresentativa (è il clou dell'Esposizione, ma diventa subito il simbolo della Parigi moderna, così come il Colosseo è il simbolo di Roma antica e la cupola di San Pietro il simbolo di Roma cattolica) si risolve nel rappresentare la propria funzionalità tecnica. È dunque un macroscopico elemento di arredamento urbano, che decisamente prevale sui vecchi simboli delle torri di Notre-Dame e della cupola degli Invalides; un monumento la cui singolarità è di non avere nulla di “monumentale”, perché non commemora e celebra un passato, non esprime principi d'autorità né visualizza ideologie, ma inneggia al presente ed annuncia il futuro. (Si veda, come antitetica, la concezione tutta retrospettiva del contemporaneo Vittoriano a Roma, che vuol essere il simbolo “monumentale”

38

della Roma moderna ed in certo senso lo è perché simbolizza come meglio non si potrebbe l'ottuso conservatorismo del potere burocratico. E si veda ancora, con diverso impegno progressivo, la Mole innalzata a Torino da A. ANTONELLI (1798-1888) con un intento urbanistico affine a quello della Torre Eiffel, ma con tecniche tradizionali e con un significativo compromesso tra monumentalità e funzionalità tecnica: tipico simbolo di una situazione urbana paleo-industriale).

Nella Torre Eiffel, e proprio perché non ha altra funzione che quella di visualizzare la propria funzionalità tecnica, si vede con chiarezza come la ricerca strutturalista fosse, nel campo dell'architettura, il parallelo della ricerca impressionista in pittura. Una struttura lineare che non interrompe la

continuità dello spazio e sviluppa il suo intreccio “a giorno” nella luce e nell’aria è, incontestabilmente, un tipico caso di plein-air architettonico. Non ha massa né volume, è scritta sul cielo come un disegno al tratto su un foglio di carta: con tratti più spessi e più sottili, che diversamente qualificano la qualità cromatica del fondo, come i disegni degli impressionisti. Nello stesso tempo, però, ha una forte carica simbolistica, perché le sue strutture e le sue forme non sono più ottemperanti al principio naturalistico dell’equilibrio statico di pesi e resistenze ma, soprattutto, non vuole più essere rappresentativa dell’autorità politica o religiosa, ma espressiva di un’ideologia progressiva nello slancio stesso delle sue linee. È “progetto” smisuratamente ingrandito e “reificato”. Tra l’ideazione grafica e la forma costruita non c’è un processo, un iter: la tecnica costruttiva del ferro è una tecnica rapida e diretta come quella instaurata dagli impressionisti.

Non teme, anzi mira ad adeguarsi ai temi, ai ritmi, ai modi di vita della città moderna. Ha, anche, un carattere esplicitamente, quasi sfrontatamente pubblicitario: ma anche Toulouse-Lautrec ha sentito il bisogno di far pittura (e una pittura comunicativa come un segnale) con i cartelli pubblicitari. Proprio al linearismo pittorico di Toulouse può accostarsi, volendo fare un riferimento stilistico a distanza, il linearismo costruttivo di Eiffel. Non accettando una qualsiasi preconcepita immagine dello spazio a cui accordare l’immagine dell’edificio, Eiffel determina lo spazio con i segni stessi della costruzione: e per la prima volta, in architettura, conviene parlare di segno invece che di forma.

39

Il parallelismo non è analogia: lo strutturalismo compie, nel campo della costruzione, un’operazione dello stesso tipo di quella che compie, nel campo della rappresentazione, la pittura che muove dalle premesse impressioniste e da quelle, complementari, dei simbolisti. Per gli architetti usciti dalla scuola delle

“belle arti”, invece, c’era un repertorio di “stili” pseudo-storici, combinabili secondo gli schemi dell’eclettismo e adattabili a qualsiasi tipologia edilizia. Il parallelo della loro architettura, sempre al servizio dei poteri istituzionali e indifferente alle spinte vitali di una società in progresso, è la pittura dei Bouguerau e dei Cabanel che trionfa nelle Accademie e nei Salons ufficiali.

V'erano due livelli ben distinti: dell'utile e del decorativo. Per la mentalità della borghesia, la banca doveva esteriormente assomigliare a un palazzo del Rinascimento e la casa di campagna a un maniero feudale. Di questa ipocrisia fanno giustizia i costruttori che hanno una seria preparazione scientifica. Se arte è l'eclettismo degli "stili", l'architettura rinuncerà ad essere arte, sarà ingegneria.

Non esistono due livelli, dell'artistico e dell'utilitario: c'è solo la funzione che è, ad un tempo, della struttura dell'edificio e della sua ragione d'essere nello spazio urbano. È menzogna fabbricare col ferro e col cemento per poi nasconderli sotto una crosta "artistica"; d'altra parte i nuovi materiali e la nuova scienza delle costruzioni permettono di definire nuovi rapporti tra pesi e spinte. E soprattutto una nuova immagine dello spazio, dinamica. Con lo Art Nouveau (Horta, Van de Velde, Gaudí) anche la decorazione diventa tensione, elasticità, espressione simbolica di una funzionalità il cui dinamismo è un carattere del mondo moderno.

Come nel Gotico, a cui si fa riferimento, una sola corrente di forza si dirama in tutte le nervature fino a disperdersi nei mille rivoli di un'ornamentazione ormai integrata alle strutture.

L'operazione consiste sostanzialmente nel confutare il concetto unitario di "arte"

sotto cui si classificano le singole arti e nel delimitare di ciascuna di esse lo specifico campo o la specifica struttura: campo e struttura la cui specificità non può essere altra che quella delle rispettive tecniche. Il campo della pittura è la percezione, il campo dell'architettura la costruzione: la prima concerne il modo di recepire la realtà, la seconda il modo di intervenire nella realtà, mutandola. I due procedimenti sono indipendenti e non hanno parametri formali comuni: hanno 40

tuttavia un punto di convergenza perché, come il pittore struttura o organizza in spazio percettivo la realtà recepita, così i nuovi architetti strutturano e organizzano in spazio costruttivo l'ambiente della vita. Tanto l'architettura che la pittura, infine, mirano a trasformare l'attività artistica da rappresentativa in strutturante. Anche l'impiego del calcestruzzo (o, nel termine corrente, cemento) ha dato luogo a lunghe polemiche: doveva considerarsi come un materiale a sé, avente caratteristiche proprie, o come un surrogato economico della pietra?

doveva essere utilizzato solo in sostituzione della muratura ed essere ricoperto con un paramento decorativo d'altri materiali o si doveva studiare una nuova decorazione conforme alla natura del nuovo materiale? ma qual era la natura di questo materiale, che s'impiegava allo stato fluido e poi diventava più duro della pietra? Di un materiale artificiale sarebbe stato davvero difficile definire la natura, ma se ne poteva definire la tecnica; e questa tecnica differiva radicalmente dalla tecnica costruttiva tradizionale poiché non consisteva nel sovrapporre elementi solidi, ma nel colare una materia liquida entro forme cave (le casseforme di legno).

Allorché prevale, com'era giusto, il concetto che il calcestruzzo non deve servire soltanto da sottofondo, ma è un vero e proprio materiale da costruzione a cui deve corrispondere una morfologia appropriata, il problema diventa un problema stilistico: la forma architettonica nasce in negativo (le casseforme cave) e si presenta poi come una forma compatta e continua, plasmata. È facile vedere com'essa si presti a realizzare i motivi formali tipici dello Art Nouveau: andamenti lineari e plastici continui, ondulati, sinuosi, slanciati. L'apparato ornamentale si salda all'apparato portante, risultante dal medesimo processo di "formatura". La forza e l'elasticità della materia rappresa e la tecnica stessa della formatura mutano radicalmente la struttura dell'immagine architettonica: non più masse e volumi, ma superfici e sottili piloni portanti; non più equilibrio di pieni plastici e di vuoti prospettici, ma netta prevalenza dei grandi vuoti sugli esili e nervosi sostegni; non più solo verticali e orizzontali archi a pieno centro, ma oblique e curve paraboliche, arabeschi; non più distinzione tra parti portanti e parti di riempimento, ma modulazione della forma nella stessa materia. Sul finire del secolo, specialmente ad opera di FRANÇOIS HENNEBIQUE (1843-1921), 41

diventa d'uso corrente il cemento armato mediante tondini di ferro immersi nell'impasto: non soltanto, così, si accresce la forza portante del conglomerato, ma si combina la flessibilità lineare del ferro con la modellazione plastica del cemento. Sulle straordinarie possibilità di flessione e di tensione del cemento armato e sui progressi della tecnica relativa si fonderanno gli sviluppi dello strutturalismo architettonico del secolo XX.

La costruzione in ferro e cemento è indubbiamente la causa principale del rapido processo di industrializzazione dell'architettura, attraverso una

diversa metodologia di progettazione ed una nuova organizzazione del cantiere. Enorme è stato il contributo del nuovo ordine metodologico e tecnologico al processo di trasformazione dell'architettura in urbanistica, così per la produzione edilizia in serie come per la costruzione delle grandi attrezzature della città e del territorio.

CAPITOLO TERZO - L' 800 IN ITALIA, IN GERMANIA, IN INGHILTERRA L'Italia

L'arte italiana dell'Ottocento ha i suoi problemi, per molti aspetti interessanti, benché nei limiti della condizione storica, sociale e culturale italiana. Nessuno di essi concorrerà a formare l'insieme di idee, di esperienze, di valori che, alla fine del secolo, comporranno il tessuto di una cultura figurativa consapevolmente e programmaticamente internazionale o europea. La situazione rispetto alla quale l'arte italiana viene a trovarsi prima appartata e poi in ritardo è la situazione romantica. Da questa posizione periferica o provinciale non uscirà che al principio del Novecento, col Futurismo: il cui compito storico sarà appunto di colmare la lacuna romantica e di inserire l'arte moderna italiana in una situazione culturale europea.

Non c'è stato isolamento, pausa o carenza nell'informazione. I contatti con la Francia (che col Romanticismo s'era messa alla guida della cultura artistica europea) si sono fatti sempre più frequenti, ma non hanno condotto ad una positiva convergenza nemmeno quando alcuni artisti italiani sono andati a Parigi ed hanno lavorato in diretto rapporto con gli impressionisti. Né certamente il mancato approfondimento delle poetiche romantiche è dipeso dalla

sopravvivenza della tradizione classica, che non aveva in Italia radici più tenaci che altrove: Canova non era più classico di David, nessun italiano ha studiato Raffaello meglio di Ingres o Michelangiolo meglio di Delacroix. Ed un pittore di mitologie cantabili come il faentino Ercole Raggi, con un suo estro più bizzarro che ribelle, o neoclassici aulici come Andrea Appiani, il Monti della pittura, o il Sabatelli sono artisti indubbiamente europei, non meno di uno scultore come Bartolini.

La causa della fiacca, incerta partecipazione italiana al movimento romantico, è più profonda. Il tema centrale delle poetiche romantiche era il tema della libertà come condizione prima e fondante della coscienza, anzi della presenza stessa dell'uomo nel mondo e del suo atteggiarsi verso la

realtà. Anche in Italia è fondamentale il problema della libertà, ma posto nei termini più ristretti dell'indipendenza nazionale da conseguire anzitutto, soltanto al di là di essa aprendosi la possibilità di una riforma della società. Non poteva essere diversamente: dominazione austriaca e monarchie assolute non erano tanto un'offesa all'orgoglio nazionale quanto la garanzia della parte più retriva della società italiana e la barriera contro ogni prospettiva di riforma e di progresso sociale. Era inevitabile che le forze vive dell'intelligenza italiana mirassero a mutare uno stato di cose che allungava di anno in anno il ritardo dell'Italia rispetto agli altri grandi paesi europei, tutti più o meno avanzati sulla via dello sviluppo industriale; ma era anche fatale che quelle forze si esaurissero in una polemica anti-conservatrice che, al paragone degli imponenti conflitti sociali che si preparavano e sviluppavano altrove, aveva un interesse puramente locale.

Né certamente poteva farsi sentire nel campo dell'arte, se non indirettamente, la spinta popolare che, benché contrastata nell'ambito stesso dell'iniziativa unitaria, influiva decisamente sugli sviluppi del Risorgimento. Anche in Francia, ed ovunque, le correnti artistiche rinnovatrici erano in polemica con l'accademismo favorito dai governanti e dal pubblico; ma in Italia la polemica era fine a se stessa, come se lo spazzar via i rottami di una cultura scaduta fosse più importante che rinnovarne le premesse. E in certo senso lo era, poiché lo spirito di conservazione nell'arte era il corollario della politica reazionaria, che tutti gli artisti più aperti avversavano e spesso coraggiosamente combattevano. Con 43

questa necessità polemica nei confronti di situazioni diverse da regione a regione si spiega un fenomeno che non ha riscontri in altri paesi e che caratterizza la situazione italiana: il formarsi di correnti o scuole regionali o municipali, di cui ciascuna aspira a porsi come espressione dell'arte italiana o, quanto meno, a collegarsi ad altre per dar vita ad una cultura artistica nazionale moderna. Alla metà del secolo la situazione artistica italiana potrebbe dirsi, per analogia, neo-guelfa: con la differenza che il perno unitario non è Roma, dove il debole movimento purista, al seguito dei Nazareni tedeschi, aveva tentato inutilmente il compromesso tra la tradizione neoclassica-accademica ed il misticismo romantico ridotto a conformismo devoto.

Nell'Italia settentrionale i sentimenti liberali avevano ben altro corso che nella Roma papalina. Il veneziano FRANCESCO Hayez (1791-1882), che dal 1820

lavorò e insegnò a Milano, fu il capo riconosciuto di una scuola romantica italiana, che in sostanza si limitò a trasporre in pittura il tipo letterario del romanzo storico. Aveva studiato a Roma nell'ambiente neo-classico del Canova e del Camuccini, era stato in contatto con Nazareni e Puristi, ma, essendo tendenzialmente un laico, se n'era discostato per ricollegarsi direttamente alla ritrattistica e alla pittura storica di Ingres, che si era già orientata in senso romantico (Il sogno di Ossian, del 1813).

Di qui muove la ricerca di Hayez rivolta a combinare il soggetto di storia medievale o romanza (quindi vagamente nazionale) con la correttezza del disegno ingresiano, magari accentuando con la sonorità delle tinte la nota patetica; come se si fosse potuto formare uno "stile italiano moderno"

mescolando un po' di Venezia e un po' di Roma, un po' di Tiziano e un po' di Raffaello. Invece di armare l'artista al risoluto incontro con la drammatica realtà della storia, quello stile elaborato lo aiuta a sfuggirla: per esempio, a dichiararsi antiaustriaco raccontando la commovente storia dei Vespri Siciliani (1846). È il tipico comportamento dell'intellettuale che, non volendo compromettersi né rimanere neutrale fa cadere dall'alto un riferimento dotto che pochi iniziati raccolgono e che lascia, si capisce, il tempo che trova. E si tradisce: non rivive il fatto storico nel furor del fare pittorico (come Delacroix), ma lo colloca su una scena di teatro. Fondale, quinte, costumi; illuminazione ben regolata tra fondo e 44

ribalta; distribuzione equilibrata dei personaggi, ciascuno con la sua parte. Muore trafitto il baritono, cantando; cantando risponde il tenore, che dopo averlo ferito si ritrae con mossa aggraziata; sviene come prescritto la fanciulla; il coro commenta in sordina; le comparse ripetono i gesti di circostanza. Tutto è teatro, tutto incredibilmente falso: infine, questo quadro famoso è un tipico caso di neo-gotico albertino (come il castello che, giusto in questi anni, Carlo Alberto si fece costruire a Pollenzo da uno scenografo del teatro dell'Opera, il Melano) e, come il romanticismo politico albertino, finge di cambiar tutto per non cambiare nulla.

Accanto a questo clamoroso esempio di mistificazione pseudo-romantica v'è in Lombardia un esile, ma indubbiamente più autentico filone romantico: quello che muove da G. CARNEVALI detto IL PICCIO (1804

c.-1873) e passa poi nella Scapigliatura lombarda di TRANQUILLO CREMONA (1837-1878), di DANIELE

RANZONI (1843-1889), dello scultore GIUSEPPE GRANDI (1843-1894) preparando così il primo artista italiano che riesca a far sentire la sua voce nel concerto europeo, lo scultore MEDARDO ROSSO (1858-1928). I paesaggi del Piccio tra 1840 e '50 sono i soli che dimostrano una conoscenza non superficiale della poetica illuministica del "pittresco": hanno la "macchia" dei disegni di Cozens e, talvolta, la densità pittorica di Constable. Ma, invece di portare innanzi la ricerca, il Piccio si volta indietro a rintracciarne le premesse, in una storia tutta italiana, anzi veneta e lombarda. Risale ai veneti del Settecento, ai bolognesi del Seicento e specialmente al Correggio e al Parmigianino, studiati nel '31, ritornando dall'obbligatorio quanto ormai inutile pellegrinaggio a Roma. Nei piccoli quadri di soggetto biblico e mitologico, dipinti con agile scioltezza, cerca di rianimare la spenta nozione storica di "scuola lombarda": una tradizione che comprendeva veneti, lombardi, emiliani ed in cui, molto più dell'invenzione, contava la qualità raffinata, la squisitezza dell'esecuzione. Agar nel deserto è un piccolo capolavoro di "buona pittura": figure dissolte nell'arabesco della frase ritmica, luminismo toccato con sorprendente vivezza senza rompere la continuità delle pennellate leggere e veloci, citazioni frequenti dal Crespi, dal Magnasco, dal Guardi figurista. Ma è un dipinto che, a non tener conto dell'incontestabile aura romantica, si collocherebbe nella seconda metà del Settecento, accanto alla più raffinata "pittura da camera" del rococò austriaco: è chiaro che nel romantico 45

il Piccio avverte una possibilità di ripresa barocca, lo sbocco di segreti e preziosi filoni di una tradizione lombarda troppo spesso dimenticata per assumere come tipicamente "italiana" la cultura figurativa fiorentina e romana. Soltanto indirettamente collegati al Romanticismo lombardo del Piccio, Cremona e Ranzoni hanno conosciuto il Romanticismo francese soprattutto attraverso i bene informati letterati della "scapigliatura" quali Praga e Rovani; e di netto stampo romantico è l'ardore con cui Cremona, malgrado il sentimentalismo lezioso della sua pittura, si è dedicato, sull'esempio dei disegnatori francesi, alla caricatura politica. Esagera fino alla turbolenza, fino al disfacimento della forma e del colore, la formula romantica, troppo castigata, di Hayez; ha paura di non essere abbastanza "moderno", e tuttavia invoca, per giustificare una spregiudicatezza soltanto

apparente, lo Schiavone e il Tiepolo. Ranzoni non ha di queste manie e non cerca di rifare in pittura la letteratura degli “scapigliati”; la forma che modella nella materia più sensibile e vibrante del colore è ancora, strutturalmente, la forma plastica che gli accademici realizzavano col chiaroscuro, ma sfatta e disgregata per fondersi con l’atmosfera dell’ambiente.

Anche lo scultore Grandi non oltrepassa i limiti della polemica anti-accademica.

Ricusa la tipologia tradizionale della statua-monumento: per la prima volta, il monumento delle Cinque Giornate è un monumento non-monumentale, in cui il motivo dominante non è la figura umana bensì la campana. Una trovata audace e geniale ma, come l’obelisco, di chiarissima origine barocca, berniniana; e se la modellazione impetuosa e frantumata delle figure può rammentare la scultura di Daumier, non si può non osservare che Daumier non si è mai impuntato a fare monumenti non-monumentali, ma semplicemente non ha fatto monumenti perché capiva che la scultura moderna non poteva più realizzarsi nel monumento così come la pittura moderna non poteva più realizzarsi nel grande affresco o nel quadro storico.

Che in Lombardia, tra il ‘50 e il ‘60, s’avesse qualche notizia delle novità francesi si vede da taluni spunti realistici, di origine courbettiana, nell’opera di ELEUTERIO PAGLIANI (1826-1903) e di FEDERICO FARUFFINI (1831-1869); ma, specialmente in quest’ultimo, la tematica “nobile” vuol essere riscatto o superamento del realismo, invertendo così il processo storico per cui, in Francia, 46

il realismo era sorto come superamento del Romanticismo. Il medesimo processo, che dipende dall’insufficiente approfondimento dell’esperienza romantica, si nota in quello che può considerarsi il maggior paesaggista italiano dell’Ottocento, ANTONIO FONTANESI (1818-1882): un artista che si accosta dapprima al paesaggio romantico dello svizzero Calame e, dopo il ‘55, ha rapporti frequenti ed intensi con i pittori di Barbizon e con Corot. In tutta la sua pittura v’è una continua tensione tra l’esigenza realista e la tendenza romantica all’interpretazione poetica del motivo; ed è questa che finisce col prevalere, specialmente dopo un viaggio in Inghilterra (1865) che gli fa scoprire in Turner il

“pittore-poeta” per cui tutto si trasforma e trasfigura in luce. Che però questo pur squisito paesaggio italiano sia rimasto estraneo ai grandi problemi del suo tempo è provato dal fatto che, andato in Giappone proprio quando in Europa era di moda il giapponesismo, contribuì forse a occidentalizzare l’arte giapponese, ma non avvertì sensibilmente il fascino dell’arte orientale.

Le province dell’Italia settentrionale sono le prime in cui, alla fine del secolo, comincia a svilupparsi un’economia industriale: ciò che spiega il determinarsi, anche nell’arte, di interessi tecno-scientifici, di slanci progressisti e, nello stesso tempo, di preoccupazioni sociali. L’ultimo decennio del secolo, a Milano, è caratterizzato dal Divisionismo di GAETANO PREVIATI (1852-1920), di GIOVANNI SEGANTINI (1858-1899), di VICTOR GRUBICY (1851-1920), di GIUSEPPE Pellizza da Volpedo (1868-1907) e di molti altri ancora. Si tratta di un’evidente ripercussione del Neo-impressionismo francese, di cui Previati riprende i fondamenti teorico-scientifici ma, purtroppo, soltanto questi. Il guaio, infatti, è che non si tratta di vero interesse, ma di entusiasmo per la scienza; e l’entusiasmo diventa ideologia romantica della scienza e del progresso. Né Previati né Segantini né gli altri accettano l’idea di un’arte-ricerca, come quella di Seurat o di Signac; e, ciò che è più grave, non hanno compiuto l’esperienza dell’Impressionismo, che è appunto l’oggetto della ricerca “scientifica” del Neo-impressionismo. Il Divisionismo rimane così una tecnica al servizio dello “spirito”: della retorica storico-allegorica di Previati, dello spiritualismo e simbolismo di Segantini, dell’ideologia politico-sociale di Pellizza da Volpedo, autore di un grande quadro, *Il Quarto Stato* (1901), che è il primo documento di un fermo

impegno dell’arte nella lotta politica del proletariato. Il “divisionismo”, per il suo fondamento scientifico, era per lui (come sarà ancora per i Futuristi), sinonimo di progressismo.

Nell’Italia meridionale Napoli era ancora, al principio dell’Ottocento, una grande città europea e, per la cultura artistica, un centro internazionale. Aveva una scuola fiorente di vedutisti, che discendeva da Gaspard van Wittel e da Filippo Hackert, e di cui facevano parte molti stranieri, tra cui emergeva l’olandese PITLOO (1791-1837). Il paesaggio campano, in cui la natura s’intrecciava al mito, era un tema di studio prediletto dai pittori del

primo Ottocento; nel 1823 è a Napoli Turner, nel '24 Bonington, nel '25 Corot.

Il processo dalla veduta documentaria, prospettico-topografica, alla veduta

“poetica” comincia, all’interno di quella tradizione stessa, con GABRIELE

SMARGIASSI (1798-1882) e prosegue e culmina con GIACINTO GIGANTE

(1806-1876). La base culturale del Gigante è più larga: la sua costruzione della veduta si fonda essenzialmente sulla poetica settecentesca inglese del

“pittresco”. I rapporti di distanza non vengono più ordinati lungo le linee convergenti dal primo piano all’orizzonte, ma combinati secondo la qualità delle cose, cioè secondo la diversa reazione alla luce di ciò che è solido e opaco (alberi, rocce) o mobile e specchiante (acque) o trasparente (atmosfera). Poiché le possibilità di variazione sono, così, molto maggiori che nella rigida organizzazione prospettica, la sensibilità dell’artista è infinitamente più libera: anche nella scelta del “movimento”, non più per il suo effetto scenografico o panoramico, ma per la sua forza di sollecitazione dell’estro del pittore. La ripresa degli oggetti secondo la loro diversa reazione alla luce porta alla composizione del dipinto per “macchie”: già nel Settecento inglese (con Cozens) la tecnica corrispondente alla poetica del “pittresco” era una tecnica del blot (macchia). È

dunque per questa via che il problema della “macchia”, fondamentale per tutta l’arte europea dell’Ottocento, entra nella cultura artistica italiana; ed è questa premessa, più tardo-illuministica che romantica, che spiega la mossa ulteriore, programmaticamente realistica, dell’arte napoletana.

GIUSEPPE (1812-1888) e FILIPPO PALIZZI (1818-1899) sono in rapporto diretto con i paesaggisti di Barbizon e indiretto con Courbet: il più anziano dei due fratelli 48

era già a Parigi nel 1844. Il secondo, che fu il protagonista del movimento realista napoletano, era un animalista con tutti i limiti del pittore di genere, per cui la scelta stessa del campo di ricerca ne pone il limite: la realtà non è un problema da affrontare, bensì una nozione da approfondire. Muove dal presupposto che gli animali sono più naturali, quindi più interessanti degli uomini: c’è dunque già un preciso repertorio di dati che

l'artista si propone di analizzare con un lavoro d'interpretazione e di commento. Si tratta di cogliere la ruvidezza o la morbidezza del pelo, la naturalezza di un movimento mediante macchie o tocchi di colore.

Sono tipi o nozioni che si precisano o inverano: l'asino o la capra diventano quell'asino o quella capra, che si muovono in quell'ambiente, ed il cui pelo reagisce in quel modo alla luce. Infine, non è una scoperta, ma una verifica: non realismo, ma verismo. È questa la differenza radicale tra Courbet e Palizzi; il verismo di Palizzi è sempre aneddotico perché il pittore sa di cogliere e mettere a fuoco solo un frammento, un caso particolare della realtà.

Negli stessi anni, a Napoli, DOMENICO MORELLI (1826-1901) vara un programma apparentemente opposto: la pittura deve rappresentare "figure e cose non viste, immaginate e vere ad un tempo". Respinge infatti il limite del

"genere", punta alla riforma, e ad una riforma in senso romantico, della composizione storico-religiosa. A Morelli si poteva facilmente obiettare che la sua pittura poteva essere sostituita dalla fotografia di un "soggetto"

preventivamente composto in atteggiamenti recitativi o drammatici, con i costumi e gli arredi del tempo, e artificiosamente illuminato per renderlo più fortemente emotivo. La riforma morelliana, insomma, concerne il tema più che la resa pittorica, a cui s'impone soltanto di essere rapida ed efficace affinché il

"fotogramma" sia più impressionante.

Così Morelli attinge non pochi espedienti compositivi e luministici dalla pittura napoletana del Seicento e, talvolta, dal Tiepolo, di cui ammira più la regia che la qualità pittorica; ancora una volta l'impulso romantico si traduce in ripresa barocca. D'altra parte, se il bersaglio vicino della polemica morelliana è il modesto realismo della pittura "di genere" di Palizzi, il suo vero obiettivo è la pittura di storia di Hayez e dei suoi molti seguaci: al Romanticismo "freddo" del settentrione vuole insomma contrapporre il Romanticismo "caldo" del meridione.

49

E già si delinea, al di sotto dell'aspirazione unitaria, la contesa regionale, né meraviglia che, da queste premesse, discendano come logica conseguenza il compromesso di realismo e retorica di F. P. MICETTI (1851-1929) ed il falso Impressionismo vernacolo, "napoletano" di

ANTONIO MANCINI (1852-1930). Al pittoresco ambiente partenopeo contrasta la severa, taciturna ricerca tonale di G.

TOMA (1836- 1891), parimenti sdegnoso del sermone e della barzelletta; ed assorto in un suo pensiero della storia che s'intreccia alla vicenda umana e non la trascende (Luisa Sanfelice in carcere), non è gesta di grandi, ma vita di popolo, dolorosa realtà sociale (La ruota dell'Annunziata). Il suo tonalismo, finissimo nei grigi nei celesti e nei bruni è, più che una scelta pittorica, un contegno morale, quasi l'antitesi dello storicismo chiassoso del Morelli.

Il movimento dei Macchiaioli si sviluppa a Firenze tra 1850 e '60; ha un fondamento teorico e una direzione programmatica: mira a un realismo, che tuttavia non è d'impressione diretta ma risulta da un sistema di messa a fuoco e di ripresa del dato. Attorno ai toscani si raggruppano artisti di altre regioni, che la persecuzione politica ha spinto a cercare asilo nella Firenze relativamente liberale dei granduchi di Toscana: i propositi di rinnovamento artistico erano dunque un aspetto del rinnovamento culturale che, nelle speranze degli intellettuali politicamente impegnati, doveva preparare ed accompagnare l'unità d'Italia. Nel gruppo erano toscani GIOVANNI FATTORI (1825-1908), S. DE

TIVOLI (1826-1892), C. BANTI (1824-1904), R. SERNESI (1838-1866), T.

SIGNORINI (1835-1901), O. BORRANI (1834-1905); era romano G. COSTA (1827-1903); marchigiano V. D'ANCONA (1825-1884); veronese V. CABIANCA (1827-1902), napoletano G. ABBATI (1836-1868). Altri ancora furono, meno direttamente, in contatto con i macchiaioli: D. Morelli, E. Dalbono, G. De Nittis, G.

Toma, tutti meridionali.

È infatti con i gruppi artistici napoletani che i macchiaioli cercano d'impostare un'azione concorde, e forse proprio perché il "problema meridionale" si delineava, fin da quegli anni, come il problema cruciale dell'unità italiana. Dal 1865 al '67 CECIONI, che era anche un critico di lucide vedute, lavorò a Napoli e vi formò, con De Nittis, De Gregorio e Rossano, una scuola di paesaggio (detta di Resina) impostata sui medesimi principi della poetica dei macchiaioli. Teorici, 50

critici, polemisti dei macchiaioli furono Cecioni, Signorini, DIEGO MARTELLI: fu questi il primo a parlare, in Italia, dell'Impressionismo

francese (fin dal 1879) in cui vedeva un movimento affine e quasi parallelo, benché più robusto, a quello dei macchiaioli.

Di fatto il movimento dei macchiaioli precede ma non precorre l'Impressionismo, con cui ha ben poco in comune. La poetica dei macchiaioli è una poetica decisamente realista in accordo, semmai, con il realismo di Courbet e dei paesaggisti di Barbizon ma con marcato richiamo alla tradizione locale e un'inclinazione all'aneddoto. Per il suo orientamento realista la poetica dei macchiaioli si oppone al Romanticismo moderato e purista dei pittori accademici come il BEZZUOLI, il CISERI, l'USSI, sostenendo, come Palizzi a Napoli, la necessità di rifarsi allo studio diretto del vero. Il principio della "macchia" non è soltanto dei macchiaioli: a rigore sono pittori "di macchia" anche i Lombardi Cremona e Ranzoni, il napoletano Palizzi. Ma i macchiaioli ne fanno una teoria: sostengono che il vero si vede come un contesto di "macchie di colore e di chiaroscuro", sicché ogni macchia ha un doppio valore, come colore locale e come tono; la luce non cambia il colore, ma muta le quantità del tono; "l'ombra non agisce come un panno, ma come un velo" (Cecioni). In ogni dipinto, in quanto rende fedelmente ciò che si vede, tutti i colori funzionano anche come luce e come ombra; tra i due registri di valori (colori-luce e colori-ombra) v'è un rapporto di equilibrio, proporzionale. Naturalmente non può esservi chiaro e scuro se non ci sono corpi solidi che intercettino la luce e si presentino come fatti da parti illuminate e parti in ombra; se ci sono corpi solidi c'è uno spazio pre-esistente che li contiene. Non può evidentemente dirsi diretta e impregiudicata una visione che presuppone le nozioni di spazio, di luce, di oggetto. Gli impressionisti, risalendo alla sensazione pura, fondano un nuovo sistema di visione del reale; i macchiaioli semplificano per bisogno di chiarezza la visione tradizionale, cioè la visione a struttura prospettica riconducendola in qualche modo alla sua origine storica, l'arte fiorentina del Quattrocento. Eliminando le abituali applicazioni scenografiche della prospettiva ma ritornando così alla formulazione originaria, quattrocentesca, compiono una scelta storica, perché la prospettiva e la chiara situazione dei corpi nello spazio sono qualità fondamentali 51

del linguaggio figurativo toscano dal Quattrocento in poi. Infatti la riforma macchiaiola vuol essere proprio una riforma linguistica: anche nell'arte il

“toscano” rivendica il diritto storico di diventare la lingua ufficiale dell’Italia unita.

Se tutti i valori del dipinto si riducono a luce ed ombra, la costruzione risulterà dalle linee di confine tra colori-luce e colori-ombra: si ripristina così, riveduto, il principio della tradizione figurativa toscana: il disegno. Ma il disegno dei macchiaioli è molto diverso dal disegno accademico, che consisteva nel delineare l’oggetto (o nel fissarne la nozione intellettuale) per poi passare al colorire (o al rappresentarne la sembianza contingente). Per i macchiaioli il disegno che risulta dal connettersi delle macchie non è il primo, ma l’atto ultimo e conclusivo della pittura, la sintesi che ordina e costruisce nella forma le sensazioni coloristiche e luminose. Riducendo, semplificando, chiarendo, il disegno elimina ogni amplificazione oratoria, ogni concitazione emotiva, ogni effusione patetica: la macchia sintetica dei macchiaioli è l’antitesi della macchia dispersiva dei lombardi, Fattori è, in un certo senso, l’anti-Cremona.

Al paragone con il lucido, conciso discorso toscano, il fumoso sentimentalismo degli “scapigliati” si scopre per quello che è: la finzione sentimentale di una borghesia già industriale, i cui reali interessi non hanno nulla a che vedere col sentimento. È ancora una contesa regionale alla vigilia ed in vista dell’unità, ma con qualcosa di più profondo: i macchiaioli intuiscono che il linguaggio figurativo toscano, per diventare il linguaggio figurativo italiano, non deve essere l’espressione di una élite intellettuale, ma nel senso più largo, del popolo. Nel clima culturale del Risorgimento, infine, la pittura dei macchiaioli è la sola tendenza figurativa che si possa chiamare, con le parole di Gramsci, nazionale-popolare. Lo si vede proprio in quella parte dell’opera di Fattori che viene a torto considerata secondaria ed occasionale: i dipinti di soggetto militare, in cui l’artista evita ad un tempo la retorica patriottica e l’aneddotismo didascalico, come quello di D. Induno.

La Germania

Come la storia politica, così la storia culturale tedesca del XIX secolo è la storia del tormentato processo verso l'unificazione nazionale che sarà raggiunta nel 52

1870 dopo la guerra franco-prussiana. Se il patriottismo tedesco nasce per reazione alle invasioni napoleoniche, il problema dell'unità nazionale tedesca è la ricerca di un principio di coesione spirituale tra popoli dello stesso ceppo etnico e linguistico, ma politicamente divisi e diversi nella fede religiosa, nelle tradizioni popolari, nel costume sociale. Si può invocare un principio sopra-storico, un cosmopolitismo illuministico, una società conforme alla ragione (la tesi classica di Goethe); o si può invocare il principio della storia (la tesi romantica di Schiller), ma a condizione di spingere la ricerca al di là delle ragioni politiche che hanno portato alla divisione del paese, per ritrovare nell'ethos popolare, nelle profondità dell'irrazionale (o della vita) l'unità spirituale del popolo tedesco. La sintesi (Hegel-Fichte) è la riduzione della "nazione storica" allo Stato etico: più che un comune passato, ciò che unisce i popoli tedeschi è, purtroppo, l'idea di una missione storica della nazione germanica nel futuro.

Su questa base si costruisce, negli ultimi decenni dell'Ottocento, il Kulturkampf bismarckiano: il sistema culturale che fa convergere tutte le forze nello sviluppo di una poderosa tecnologia industriale come strumento dell'egemonia politica tedesca. Oltre che sul terreno politico, il dibattito si svolge sul terreno filosofico e letterario, interessando da vicino la musica, considerata la vera espressione artistica dell'"anima tedesca" (il germanesimo universale di Wagner), e sfiorando appena l'arte figurativa. È però attraverso quell'intenso dibattito di idee che si creano le premesse di quella che sarà, al principio del Novecento, la ben chiara proposta di un'arte tipicamente germanica, ma di portata europea, l'Espressionismo, sì da contestare, nel senso di un'alternativa dialettica, l'egemonia della cultura artistica francese nata dall'Impressionismo. La premessa è lo sviluppo di una estetica nel quadro della filosofia idealistica e, poi, di una teoria dell'arte, distinta dalla filosofia del bello perché rivolta a indagare i procedimenti operativi specifici dell'arte. Già Hegel, del resto, aveva ridotto l'estetica alla storia dell'arte, indicando nell'architettura una rappresentazione essenzialmente simbolica, nella scultura la

rappresentazione classica e nella pittura la rappresentazione tipicamente cristiana e romantica, quasi prevedendo la funzione preminente che la pittura avrebbe avuto, nell'Ottocento, come campo della ricerca sulla visione.

53

Accanto alle trattazioni propriamente filosofiche del problema estetico, che costituiscono una costante del pensiero teoretico tedesco, già alla metà del XVIII secolo si era sviluppata, in contrasto al razionalismo illuministico, la poetica paleo-romantica dello Sturm und Drang, per cui l'arte è espressione dell'irrazionale e quindi degli impulsi e dei sentimenti con cui la spiritualità umana reagisce alla realtà naturale, affrontandola o evadendo nel sogno. Parallelo alla poetica inglese del "sublime", lo Sturm und Drang riflette la lotta millenaria dell'uomo "del nord" contro la natura nemica, accentuando di quella lotta il carattere mitico e spiritualistico e ricercandone le testimonianze nelle saghe popolari (Klopstock). Ma, quasi a bilanciare quel rude ethos popolare, dell'antico popolo tedesco si evocano le fiabe (Grimm), ritrovando la purezza della lingua con cui sono raccontate. Su questi due temi si articola l'arte dei due maggiori pittori del primo Romanticismo tedesco. C. D. FRIEDRICH (1774-1840) è il Klopstock della pittura; ma più che lo sgomento e la furia, esprime l'alta sublime malinconia, la solitudine, l'angoscia esistenziale dell'uomo di fronte a una natura più arcana e simbolica che avversa. Verso la natura il rapporto è quasi sempre di attrazione (come, del resto, del contemporaneo Blechen), ma ciò non esclude la separazione, e incomunicabilità, l'isolamento nostalgico dell'uomo "civile" nei confronti della natura. P. O. RUNGE (1777-1810) è il Grimm: col medesimo intento di purismo linguistico ritrova il disegno analitico, penetrante degli antichi maestri (Dürer, Holbein) cercando di recuperare così il loro senso religioso della realtà, che vedeva simboli, non già dietro o sotto, ma nella pura, semplice verità delle cose. Come Friedrich, anzi più esplicitamente, dietro gli antichi maestri Runge vede il vecchio popolo tedesco di artigiani saggi e operosi, legati dalle materie e dagli utensili stessi del loro lavoro alla terra e alla tradizione dei padri.

Non razionalismo orgoglioso né irrazionalismo passionale, ma sentimento simultaneo del divino, della natura, della comunità. Già alla fine del XVIII secolo W. H. Wackenroder (e, come lui, Tieck e gli Schlegel)

vede nell'arte un'ispirazione divina, che si manifesta in forme semplici e chiare prodotte da una tecnica onesta e intrinsecamente morale, come quella degli artisti medievali (un tema molto simile a quello su cui insisteranno, in Inghilterra, Ruskin e i Preraffaelliti). Ne discende, interessante per il programma più che per i risultati, 54

la "confraternita" artistica dei Nazareni (1810), che si forma a Roma intorno a F.

OVERBECK (1789-1869) col proposito di dar vita ad una pittura religiosa ispirata ai maestri del Quattrocento e del primo Cinquecento (Perugino e Raffaello giovane): e furono così il modello del Purismo italiano del Tenerani, del Mussini, del Minardi.

La ricerca sulla teoria dell'arte si sviluppa nella seconda metà del secolo con le teorie dette della *Einfühlung* (empatia, simpatia simbolica) e della pura visibilità.

La prima vede nell'arte l'espressione del sentimento della realtà mediante forme simboliche desunte dalla realtà stessa (per esempio, verticale = aspirazione alla trascendenza, elevazione; orizzontale = effusione, espansione): dunque l'arte è identificazione dell'io col mondo, l'opera non è che un tramite, un messaggio. La seconda, che fa capo a K. Fiedler (1841-1895), ha avuto una più forte influenza sulla critica e la storiografia dell'arte, nonché sullo sviluppo dell'arte moderna in Germania: ed è significativo che a formarla abbiano concorso un pittore, HANS

VON MARÉES (1837-1887) ed uno scultore, A. HILDEBRAND (1847-1921).

Fondamento dell'arte è la percezione, con la reazione motoria che suscita (dipingere, scolpire ecc). La natura, com'è studiata e descritta dalla scienza, è tutt'altra cosa dalla natura percepita e rappresentata dall'artista: le leggi dell'arte sono dunque, esclusivamente, le leggi della visibilità. Di un'opera d'arte bisogna dunque considerare solo le forme (linee, volumi, colori) con cui si dà alla percezione. La teoria del Fiedler sembrerebbe fatta per spiegare l'Impressionismo, e certamente servì a farlo conoscere in Germania; tuttavia l'Impressionismo conserva, con la realtà oggettiva, un rapporto che la teoria della visibilità dà come non necessario poiché, quali che siano le premesse, ciò che si dà come percezione strutturata è soltanto la forma che si percepisce nell'opera.

Solo di questa si può indagare la struttura: ed essa non è riproduzione, sia pure interpretativa, ma produzione creativa.

La teoria della visibilità non ebbe un'influenza immediata sull'orientamento dell'arte tedesca: perfino Marées e Hildebrand, che pure la sostennero con importanti scritti teorici, non ne afferrarono la portata, e gli artisti che s'interessarono all'Impressionismo, come M. LIEBERMANN (1847- 1935) e L.

CORINTH (1858-1925) si fermarono alla superficie del colore brillante e della

fattura rapida: di cui però, non rendendosi conto che la novità dell'Impressionismo era nella struttura, cercarono i precedenti storici nella pittura

“nordica” degli olandesi del Seicento. Furono invece gli espressionisti, nei primi anni del secolo, a trovare nel pensiero del Fiedler un appoggio teorico al loro programma di non dare importanza a quello che l'artista vede, ma a quello che dà a vedere.

Sul finire del secolo la Germania, ormai in piena ascesa industriale, partecipa intensamente al movimento modernista che percorre l'Europa: il centro di raccordo è Monaco, dove si forma la prima Secessione (1892) e di dove s'irradia lo Jugendstil, lo Art Nouveau tedesco. Se, in un primo momento, il Modernismo monacense è ancora sotto l'influsso romantico del vecchio Böcklin (1827-1901), che accoppiava alla maniera accademico-verista un allegorismo letterario e un irruente realismo, sotto la direzione di MAX KLINGER (1857-1920) si apre a più fecondi contatti con la Francia. La Secessione berlinese, che fa capo a Liebermann, è a sfondo genericamente impressionista, ma sente anche l'influenza del norvegese Edvard Munch, che sarà uno dei massimi punti di riferimento degli espressionisti.

Se un'opera d'arte è valutabile solo nei suoi valori visivi, se ogni linea ed ogni colore sono significanti, cade naturalmente ogni distinzione tra arte pura o “di concetto” e arte decorativa o “applicata”: la ricerca estetica si estende così a tutto ciò che forma l'ambiente e serve alla vita dell'uomo. In Germania, al principio del secolo, l'architettura aveva un austero carattere monumentale e rappresentativo, accompagnato però da una rigorosa metodologia urbanistica e progettuale: Schinkel era il tipico architetto dello Stato come entità filosofica.

L'accademismo architettonico si protrae fino alla fine del secolo, quando la Secessione coinvolge l'architettura nell'ideale unità delle arti: un formalista rigoroso come O. WAGNER (1841-1918) protegge con la sua autorità il libero pittoricismo di J. M. OLBRICH (1867-1908), il Klimt dell'architettura; il belga H.

VAN de Velde (1863-1957) e P. BEHRENS (1868-1940) cominciano nell'ambito della Secessione la carriera che li condurrà ad essere due grandi esponenti del razionalismo architettonico del Novecento.

56

L'Inghilterra

Alla metà del secolo scorso, nell'Inghilterra vittoriana, si apre il nuovo corso di quella cultura romantica che, nata dall'incontro del tardo illuminismo inglese e del nascente idealismo tedesco, proprio in Inghilterra sembrava essersi prematuramente chiusa con la morte di Blake, di Füssli, di Constable, di Turner.

Dopo aver vinto Napoleone, il paese godeva di una grassa prosperità economica, ma scontava l'opposizione alle ideologie rivoluzionarie con l'arretratezza sociale, l'involuzione culturale e poi l'ipocrita moralismo vittoriano. Il prezzo del progresso industriale era lo spietato sfruttamento dei lavoratori, l'avvilimento del popolo, la degradazione culturale dei ceti dirigenti. L'arte scade a livello di un basso aneddottismo, di un umorismo da club: con una morale grettamente utilitaria non poteva coesistere un interesse estetico. Quando un interesse estetico rinasce, è per combattere la morale grettamente utilitaria.

Nell'Inghilterra paleo-industriale, infine, l'arte vuole avere una funzione non tanto umanitaria quanto correttiva e risanatrice.

JOHN RUSKIN (1819-1900), il maggior critico europeo del secolo, aveva esordito nel '43 salutando in Constable e in Turner i "pittori moderni" per eccellenza, i soli degni dei "primitivi"; poi si rende conto che in quella società moderna un'arte moderna non poteva esistere. Perché l'arte potesse sopravvivere bisognava cambiare la società, e questa doveva essere la missione degli artisti. Come sostiene per l'architettura il ritorno al Gotico, così per l'arte figurativa sostiene il ritorno ai "primitivi", agli artisti prima di Raffaello e di Michelangiolo cioè prima del peccato d'orgoglio che aveva fatto dell'arte un'attività intellettuale. Sarà Ruskin il consigliere e il difensore della Confraternita dei Preraffaelliti, formata nel 1848 da tre

giovani pittori: HOLMAN Hunt (1827-1910), JOHN EVERETT MILLAIS (1829-1896), DANTE GABRIELE ROSSETTI (1828-1882). Quest'ultimo, figlio di un esule mazziniano, è anche poeta: un cultore di Dante, di cui ha tradotto la Vita nova. A lui specialmente si deve la formulazione della poetica preraffaellita ed il suo orientamento nel senso di un revival dell'ideale cavalleresco romanzo e dell'idealizzazione della donna del "dolce stil novo".

57

Il nuovo movimento ha i suoi precedenti in WILLIAM Dyce (1806-1864), che aveva trapiantato in Inghilterra la poetica nazarena e purista, e in FORD MADDOX

BROWN (1821-1893), che già all'aneddotismo banale aveva opposto il ritorno ad un'austera, pensosa pittura storico-religiosa, e farà, praticamente, parte del gruppo. Il movimento preraffaellita è anche indirettamente collegato con la corrente religiosa del cosiddetto risveglio cattolico, che moderatamente reagisce alla scandalosa collusione del puritanismo anglicano con il capitalismo e relativo imperialismo: del resto la componente religiosa era fondamentale in un programma come quello del gruppo preraffaellita, mirante a recuperare attraverso l'arte l'intrinseca eticità e religiosità del lavoro.

Malgrado l'insistente richiamo ai "primitivi" italiani (benché si dessero per

"primitivi" artisti come Gozzoli e Botticelli, Mantegna e Carpaccio) non vi sono, nella pittura preraffaellita, riferimenti manifesti allo stile di quei maestri, che vengono invocati piuttosto come esempi di morale professionale che come modelli formali. È significativo che i Preraffaelliti scelgano come modelli storici i pittori del passato che sono stati, soprattutto dei narratori: il Gozzoli, il Carpaccio, il Ghirlandaio. È chiaro che concepiscono la pittura come una narrazione figurata, che però vogliono veritiera, contenuta, profondamente ispirata. L'arte non deve persuadere, ma essere intimamente persuasa: solo così sarà poesia perché la poesia è lo "spirito di verità" che è nel fondo delle cose come delle persone. Non si rinuncia al legame con la letteratura, che è proprio di tutta la cultura inglese: ma per la pittura, come per la letteratura, è necessaria una profonda umiltà e onestà nel mestiere, perché questo è il tramite tra l'uomo e le cose.

Si afferma la necessità di un nuovo naturalismo, poiché si riconosce alla natura una sua intrinseca poeticità e un senso di arcano messaggio divino; ma, come mezzo per decifrarlo, non si indica il sentimento della natura, bensì una tecnica pittorica umile, onesta, accurata, simile a quella degli antichi maestri e artigiani.

Si procede ad un'imitazione particolaristica delle cose naturali, non già per

“rappresentarle”, ma per vivere con esse in un'intima comunione che permetterà di scoprire il loro segreto, la loro misteriosa spiritualità: accostandosi al vero con una già formata concezione del mondo si comprometterebbe la possibilità di ricevere in tutta umiltà il messaggio delle cose. Nelle opere di Rossetti, il “poeta”

58

del gruppo, è evidente questo iter electionis: in Ecce ancilla Domini, i particolari del letto, della tenda, dei lini sono eseguiti con grande cura ma, si direbbe, con un'attenzione passiva, senza alcun gusto dell'osservazione e col pensiero rivolto ad altro, al mistero dell'annunciazione, che si rinnova per ogni giovane donna nell'atto del concepimento. Così quella minuzia particolaristica si disfà, come per incanto, in una distesa “sinfonia” di bianchi, alla cui vibrazione fredda fanno da termini, agli estremi opposti della gamma, il rosso del leggio e l'azzurro della tenda. E se certamente rientra nel concetto dell'artista il carattere umano della donna e dell'angelo, è tuttavia chiaro che il processo che il pittore ha voluto percorrere e descrivere è un processo dal “naturale” al “metafisico”.

Nonostante questa inclinazione spiritualistica, la poetica preraffaellita non è affatto simbolista. Non c'è salto dal contingente al trascendente, non passaggio da una cosa ad un'altra, che ne dà il simbolo. La cosa non si trasforma, evolve; e quell'evolvere è proprio della sua natura, è il carattere stesso della sua spiritualità.

Si pone così in dubbio la necessità della rappresentazione figurativa: invece di rivivere la spiritualità delle cose rifacendole, non sarà più giusto viverla facendole? Il lavoro dell'artigiano che fa un oggetto non sarà per avventura più valido (come suggeriva anche Platone) di quello dell'artista che imita l'oggetto fatto dall'artigiano? Chi potrebbe negare che, trasformando un pezzo di legno in un bell'oggetto, si promuove il processo universale dalla materia allo spirito? E

che dunque non esiste un salto qualitativo tra l'opera della natura e quella dell'uomo, e che l'uomo, essendo anch'esso natura, è un agente del processo universale dell'essere? Allora l'artista non dovrà limitarsi a dare astratti esempi della spiritualità del lavoro, ma dovrà fare ed insegnare a fare cose che siano insieme naturali e spirituali, utili e belle.

Questo decisivo passo in avanti, che muta sostanzialmente tutto il problema dell'arte, è stato fatto da WILLIAM MORRIS (1834-1896), pittore, scrittore, polemista e propagandista, ma anche uomo d'azione. Aveva idee politiche chiare, era un socialista militante; si rendeva conto che, nella situazione dell'epoca, la questione dell'arte doveva essere posta come una questione politica, a cui doveva corrispondere un'azione. Muoveva dal pensiero di Ruskin 59

ma, forte delle idee nuove attinte dagli scritti di Marx, andava oltre: non è molto importante che l'artista (per definizione un borghese) con un atto di santa umiltà si faccia operaio, è invece importante che l'operaio diventi artista e che, ridando così un valore estetico (etico-conoscitivo) al lavoro dequalificato dall'industria, faccia dell'opera quotidiana un lavoro d'arte. "Voglio parlare di quel lato dell'arte che dovrebbe essere sentito ed eseguito dal semplice operaio nel suo lavoro quotidiano, e che giustamente si chiama arte popolare. Quest'arte non esiste più, uccisa dal commercialismo. Ma dall'inizio della lotta fra l'uomo e la natura fino al sorgere del sistema capitalista, visse e fiorì. Finché durò, tutto ciò che l'uomo faceva era ornato dall'uomo, così come tutto ciò che fa la natura è ornato dalla natura". E si noti: Morris non parla più di armonia o comunione, ma di lotta tra uomo e natura. Passando dall'idea dell'arte che imita le cose a quella dell'arte che fa le cose non si "declassa" l'artista ad artigiano, ma lo si libera dalla servitù dell'imitazione: si afferma insomma che le determinazioni formali del bello, non più legate alla morfologia naturale, sono infinite.

Deciso a passare all'azione, Morris cominciò col farsi costruire dall'architetto PHILIP WEBB (1831-1915) una casa (Red House, 1859) che, rompendo la tradizionale tipologia, sia nella pianta sia nei volumi risponde alle esigenze concrete della vita: un nuovo modello di "ambiente" per il nucleo originario della società, la famiglia. Formò poi (1861) un raggruppamento di artisti, non più seguendo il tipo arcaico della "confraternita", ma coll'idea di creare un gruppo operativo dinamico, impegnato in chiari programmi di produzione: un'impresa, in sostanza, che

potesse alla lunga competere con le industrie monopolistiche sul piano della qualità e su quello dei prezzi. Fu la ditta Morris, Marshall, Faulkner & C., specializzata nell'arredamento e nella decorazione: mobili, stoffe, argenterie, vetrate, tappezzerie ecc. Vi collaborano, oltre ai pittori del gruppo preraffaellita, Madox Brown ed una nuova recluta, il pittore E. BURNE-JONES (1833-1898): un artista che avrà, anche al di fuori della cerchia morrisiana, una notevole importanza perché, liberandosi dalle pregiudiziali religiose e moralistiche dei primi Preraffaelliti, fu tra i primi a proporsi come fine dell'arte l'arte stessa, e cioè a porre il problema, non più della finalità, ma della funzionalità sociale dell'arte.

60

Nonostante il successo dell'impresa (altre simili ne sorsero, quasi subito), nel '74

la società si sciolse; rinacque ben presto, riformata e intestata al solo Morris, che riuscì questa volta a circondarsi di collaboratori più specializzati come A.H.

MACKMURDO (1851-1942), ideatore di famose carte da parato, e W. CRANE

(1845-1915), esperto di tutte le tecniche della decorazione ma specialmente della grafica illustrativa, in cui vedeva un fattore potente di educazione per mezzo dell'arte (fu un vero pioniere dell'editoria popolare, di qualità elevata e basso prezzo).

Mentre gli impressionisti, in Francia, affrontavano il problema, sempre più grave, del rapporto arte-società dimostrando l'insostituibilità della visione artistica in qualsiasi sistema della conoscenza o del pensiero, e quindi cercando di definire la specificità strutturale della pittura (allo stesso modo che gli "ingegneri" la specificità strutturale dell'architettura), la corrente preraffaellita e morrisiana punta all'eliminazione della specificità delle arti, all'inserzione diretta dell'esperienza estetica nella prassi della produzione economica e della vita sociale, alla individuazione di uno stile artistico suscettibile di diventare stile della vita. Dall'impresa di Morris discende infatti quel modern style, che si diffonderà rapidamente, a tutti i livelli sociali, in Europa e in America: col nome di Art Nouveau in Francia, di Jugendstil nell'Europa centrale, di Liberty in Italia.

Il movimento artistico francese e quello inglese, benché nelle premesse possano parere opposti, in realtà convergono. L'obiettivo a cui mirano è

infatti il medesimo: fissato il principio dell'insostituibilità dell'arte come processo di esperienza e quindi la sua assoluta autonomia, stabilire quale sia la sua funzione nel contesto socio-culturale e, per conseguenza, come si coordini alle altre attività sociali e come venga fruita dalla società. Data questa convergenza è comprensibile come, nello sviluppo dello Art Nouveau, si associno ed intreccino elementi di origine preraffaellita ed elementi di origine impressionista: come si vede facilmente nell'opera di Gauguin, di Toulouse-Lautrec, di Munch, di Bonnard e perfino di Van Gogh.

Uno dei tramiti fu J. WHISTLER (1834-1903): americano di nascita, lavorò a Londra, ma tenendosi in contatto con l'ambiente parigino. Fu amico di Courbet, Manet, Degas, Mallarmé. Avversò la diligenza artigianale dei Preraffaelliti (ebbe 61

una lite giudiziaria con Ruskin che l'aveva accusato di esigere per le sue opere prezzi sproporzionati ai tempi di lavoro); ma la sua pittura, benché rapida e trasparente, tutta "armonie" di toni vaporosi, non è impressionista perché il colore non è "visivo", ma "poetico", allusivo, pieno di significati spirituali e vagamente simbolici. Influi tuttavia sui tardi sviluppi dei Preraffaelliti e sul decorativismo dello Art Nouveau sia con la delicatezza armonica del suo colorismo sia con il suo entusiasmo per il colore non-naturalistico delle stampe giapponesi, che aveva conosciuto a Parigi frequentando Bracquemond e Degas.

CAPITOLO QUARTO - IL MODERNISMO

Nel termine generico di Modernismo si compendiano le correnti artistiche che, nell'ultimo decennio del XIX e nel primo del XX secolo, si propongono di interpretare, affiancare ed assecondare lo sforzo progressivo, economico-tecnologico, della civiltà industriale. Sono comuni alle tendenze moderniste: 1) la deliberazione di fare arte conforme al proprio tempo e la rinuncia a riferirsi a modelli classici, sia nella tematica sia nello stile; 2) il desiderio di diminuire la distanza tra le arti "maggiori" (architettura, pittura, scultura) e le "applicazioni" ai vari campi della produzione economica (edilizia corrente, arredamento, abbigliamento ecc.); 3) la ricerca di una funzionalità decorativa; 4) l'aspirazione ad uno stile o linguaggio internazionale o europeo; 5) l'impegno di interpretare la spiritualità da cui (con un po' d'ingenuità e un po' d'ipocrisia) si diceva ispirato e riscattato l'industrialismo. Nelle correnti moderniste si mescolano perciò, spesso

confusamente, motivi materialisti e spiritualisti, tecnico-scientifici e allegorico-poetici, umanitari e sociali. Quando, verso il 1910, all'entusiasmo per il progresso industriale succederà la consapevolezza della trasformazione che operava nelle strutture stesse della vita e dell'attività sociale, all'interno del Modernismo si formeranno le avanguardie artistiche miranti non più soltanto a modernizzare o aggiornare, ma a rivoluzionare radicalmente le modalità e le finalità dell'arte.

Urbanistica e architettura moderniste

La disciplina che studia la città e ne pianifica gli sviluppi, l'urbanistica, si è formata nel secolo scorso e nel nostro: come scienza moderna, risultante dalla convergenza di più discipline (sociologia, economia, architettura), non va confusa con l'architettura urbana antica. È nata dalla necessità di affrontare con metodo i gravi problemi determinati dal mutamento del fenomeno urbano a causa della

“rivoluzione industriale” e della conseguente trasformazione della struttura sociale, dell'economia, del modo di vita. Quella che dapprima appariva come una questione essenzialmente quantitativa (il rapido incremento demografico) si rivela essere una questione qualitativa, di struttura: già i primi urbanisti riconoscono che la città preindustriale non può adeguarsi alle esigenze di una società industriale. Ciò che ancor oggi impedisce il formarsi di città strutturalmente moderne è il contrasto tra una tendenza conservatrice, che vede il problema in termini di quantità e propone (ed attua) soluzioni di compromesso, ed una tendenza riformatrice, che vede il problema in termini di struttura e propone soluzioni rigorose. La tendenza riformatrice è quella degli urbanisti, la conservatrice è quella dei governanti, quasi sempre legati agli interessi della speculazione sul suolo e sugli immobili urbani. La storia dell'urbanistica è dunque la storia del conflitto tra una scienza rivolta all'interesse della comunità e la coalizione degli interessi e dei privilegi privati; una storia di programmi rimasti inattuati e di interventi parziali. Ancora oggi si chiede agli urbanisti di proporre e progettare, ma il potere decisionale rimane ai politici o ai burocrati.

All'origine la ricerca urbanistica aveva un carattere umanitario: si trattava di sottrarre la nascente classe operaia alla condizione di estremo avvilitamento morale e materiale, di esoso sfruttamento, in cui la costringevano a vivere, nel secolo scorso e al principio del nostro, i datori di lavoro e gli speculatori. Non meno importante era però la necessità di rispondere bene o male alle necessità abitative della massa di gente che, abbandonando le campagne, cercava lavoro nelle industrie cittadine dando luogo al formarsi di un immenso proletariato urbano non contenibile nelle strutture delle vecchie città borghesi. Nelle quali, per altro, andavano

gradualmente estinguendosi le vecchie classi sociali e le attività tradizionali delle comunità (artigianato, piccolo e medio commercio ecc.). Già 63

nella prima metà dell'Ottocento, l'inglese OWEN ed il francese FOURIER

propongono la costruzione di unità edilizie per l'abitazione operaia, con gestione cooperativa. Poco per volta gli stessi imprenditori si persuadono che i macchinari sempre più perfezionati esigono maestranze qualificate e che migliorando il tenore di vita e di cultura degli operai si migliora il rendimento: sorgono così i primi villaggi operai, per lo più di casette unifamiliari "a schiera".

Mentre le proposte urbanistiche di Owen e di Fourier, chiaramente collegate con la nascente ideologia socialista, rimangono in gran parte utopie, rapidamente si realizza il piano di riforma del centro di Parigi ideato dal barone Haussmann, prefetto di Napoleone III, come tipico intervento del potere sulla figura e funzionalità urbana: consiste in una cintura di grandi arterie di traffico (boulevards) ottenute sventrando quartieri popolari. Migliorano lo scorrimento del traffico rotabile, arricchiscono la città di ampie prospettive, ma rispondono palesemente ad un interesse di classe. I poveri seguitano a vivere intasati nei vecchi quartieri, che i boulevards isolano ma non risanano; in compenso è facilitata alla truppa la repressione dei moti operai e alla proprietà immobiliare la speculazione sui suoli. Al modello parigino si ispirano, senza per altro uguagliarne l'efficacia, i principali interventi urbani compiuti dopo il 1870 in alcune città italiane: il taglio della via Nazionale a Roma, del cosiddetto "rettifilo" a Napoli. La vandalica, inefficace tecnica dello "sventramento" e del "risanamento", applicata su vasta scala durante il fascismo, ha poi irrimediabilmente danneggiato i centri storici di molte città italiane, specialmente quello di Roma, favorendo gli speculatori, e facendo crescere, senza risolvere alcun problema del proletariato urbano, enormi ed informi periferie: analoghi interventi autoritari si sono avuti in Germania.

Il contrasto è ormai chiaro: da parte del potere si vuole che la città con i suoi

"monumenti" moderni (sempre di pessima architettura) e le sue prospettive scenografiche, sia l'immagine dell'autorità dello Stato, da parte degli urbanisti si vorrebbe fare della città nuova (rispettando nell'antica il documento storico) l'ambiente vitale della società, e di una società integrale

ed organica in cui la classe operaia non sia più considerata come uno strumento meccanico della produzione, ma parte della comunità. Al principio del Novecento T. GARNIER

64

(1869-1948) pone il problema in modo radicale: progetta una cité industrielle la cui struttura è determinata dalle esigenze distributive e di movimento di una comunità interamente impegnata nella funzione industriale. È una pura ipotesi, ma importante perché: 1) parte dal principio che la funzione è la sola determinante della struttura urbana; 2) dimostra che, in epoca industriale, la società deve riorganizzarsi in rapporto alla funzione; 3) afferma che i lavoratori sono i veri cittadini della città del lavoro; 4) postula il principio dell'incompatibilità tra la struttura comunitaria della città tradizionale e quella della città in epoca industriale.

Dopo la prima guerra mondiale i maggiori architetti (Gropius, Oud, Le Corbusier) hanno esplicitamente posto la questione della progettazione dello spazio urbano come preliminare e preminente rispetto a quella dell'architettura: il compito dell'architetto è di progettare l'ambiente, e questo risulta sempre da più elementi coordinati. Se l'edificio è soltanto una unità in una serie e la costruzione in serie esige il più largo impiego possibile di elementi prefabbricati industrialmente, il processo che industrializza la produzione edilizia è lo stesso che trasforma l'architettura in urbanistica. Se ne deduce che l'urbanistica non è una scienza distinta dall'architettura ma è semplicemente l'architettura quale si l'ambiente vitale della società, e di una società integrale ed organica in cui la classe operaia non sia più considerata come uno strumento meccanico della produzione, ma parte della comunità. Al principio del Novecento T. GARNIER (1869-1948) pone il problema in modo radicale: progetta una cité industrielle la cui struttura è determinata dalle esigenze distributive e di movimento di una comunità interamente impegnata nella funzione industriale. È una pura ipotesi, ma importante perché: 1) parte dal principio che la funzione è la sola determinante della struttura urbana; 2) dimostra che, in epoca industriale, la società deve riorganizzarsi in rapporto alla funzione; 3) afferma che i lavoratori sono i veri cittadini della città del lavoro; 4) postula il principio dell'incompatibilità tra la struttura comunitaria della città tradizionale e quella della città in epoca industriale.

Dopo la prima guerra mondiale i maggiori architetti (Gropius, Oud, Le Corbusier) hanno esplicitamente posto la questione della progettazione dello spazio urbano 65

come preliminare e preminente rispetto a quella dell'architettura: il compito dell'architetto è di progettare l'ambiente, e questo risulta sempre da più elementi coordinati. Se l'edificio è soltanto una unità in una serie e la costruzione in serie esige il più largo impiego possibile di elementi prefabbricati industrialmente, il processo che industrializza la produzione edilizia è lo stesso che trasforma l'architettura in urbanistica. Se ne deduce che l'urbanistica non è una scienza distinta dall'architettura ma è semplicemente l'architettura quale si configura, come disciplina, nella civiltà moderna in quanto civiltà industriale. L'Olanda è il primo paese in cui il problema della casa nella società industriale viene posto sul piano politico con la legge Woningwet approvata dal Parlamento nel 1901. In nessun altro paese borghese è stato definito con tanta illuminata chiarezza il principio del controllo pubblico sull'uso dei suoli urbani; l'Olanda, grazie ai suoi ordinamenti democratici e all'opera del grande Berlage e dei suoi successori, è tuttora, nel mondo, il paese di più avanzata e democratica urbanistica.

Il processo dall'architettura tradizionale all'urbanistica come architettura della città non è imposto dall'esterno: si svolge all'interno della ricerca artistica, come suo sviluppo storico, tra il 1890 e il 1910. Il Modernismo architettonico combatte l'eclettismo degli "stili storici" non soltanto per il loro falso storicismo ma per la loro ufficialità, che implica l'idea di una città rappresentativa dell'autorità dello Stato (o della burocrazia governativa): vuole invece una città viva, aderente allo spirito di una società attiva e moderna. L'architettura non può rimanere legata a un repertorio di forme ormai prive di significato, deve adeguarsi alle nuove forme in cui la società esprime il suo sentimento del presente, alle nuove tecniche che riflettono il suo dinamismo interno.

La polemica tra ingegneri e architetti si trasforma in contrasto tra architettura moderna, come architettura della società e architettura accademica, come architettura delle istituzioni. L'ideologia modernista si oppone anche al tetto squallore delle città deturpate dall'industrialismo nascente: i grandi blocchi delle fabbriche con i muri anneriti dal fumo, le ciminiere ammorbanti, i magazzini, i miserabili, brulicanti quartieri operai.

Contro questa spaventosa degradazione della città Ruskin e Morris avevano decantato la poesia del cottage nella foresta: ma era un modo di eludere, non di

risolvere il problema. Come Toulouse-Lautrec e i pittori Nabis, gli architetti modernisti vedono nella città il luogo della vita: è compito dell'arte renderla gradevole, elegante, moderna, festosa. Lo stile floreale dello Art Nouveau vorrebbe rivestirla con la sua ornamentazione invadente e come un rampicante, fare di essa una seconda natura. E già con l'idea della città-paesaggio (o giardino) si sposta la questione dell'architettura dall'edificio all'ambiente urbano. Il maggior benessere delle classi medie, il minor costo delle costruzioni dovuto all'impiego di prodotti industriali favoriscono l'estendersi della qualificazione estetica all'edilizia corrente.

Il nuovo gusto architettonico rifugge dal blocco, ama le linee e le superfici ondulate, i grandi vuoti ariosi, le verande e i balconi sporgenti: la casa deve essere luminosa e ventilata, atteggiarsi con elegante naturalezza nello spazio urbano. La questione urbanistica è ancora posta come una questione di arredamento e abbigliamento urbano, ma è comunque importante che si riconosca l'aspetto psicologico del problema urbanistico e si cerchi di rendere eccitante il paesaggio deprimente della città industriale.

Ecco un tipico esempio di mentalità modernista: la ferrovia sotterranea di Parigi (métro) poteva diventare un incubo per i cittadini costretti a scendere nel sottosuolo, a viaggiare in gallerie buie; H. GUIMARD (1867-1942) ricorre all'espedito psicologico di ornare le stazioni del métro in stile floreale, ed il métro diventa popolare, uno degli aspetti gai della Parigi fin de siècle. I cancelli d'entrata sono steli e corolle di ferro incurvato, ma non ripetono la forma di un determinato fiore: di qui il doppio significato, come natura e come tecnica, di quell'indovinato simbolo urbano.

J. OLBRICH (1867-1908) rinuncia addirittura ad ogni tipologia e morfologia tradizionale, porta in architettura la scioltezza lineare e coloristica della pittura della Secessione, specialmente di Klimt. A. GAUD_ŽI (1852-1926) modella la forma architettonica con la stessa libertà e fantasia con cui uno scultore plasma la creta, e la riveste di mosaici, di smalti colorati.

L'architettura dello Art Nouveau discende, in gran parte, dall'ideologia di Morris, e così si riconnette a tutta la problematica della produzione:

mobili, arredi, parati. Si stabilisce una continuità stilistica tra spazi interni e spazi esterni, favorita anche 67

dalle nuove tecniche che, superando il rapporto statico tradizionale, permettono di far prevalere il vuoto sul pieno. Dalla scala minima dell'arredamento domestico si passa, senza mutamenti di stile, alla scala massima dell'arredamento urbano.

È tipica, in questo senso, la biblioteca della Scuola d'Arte di Glasgow, di CH. R.

MACKINTOSH (1868-1928) il cui spazio architettonico è determinato a partire dall'interno, dagli oggetti e dai mobili, e si espande poi nelle complesse strutture plastiche delle scaffalature, che nella materia e nell'articolazione costruttiva evocano le tecniche costruttive del mobilio più che quelle dell'architettura.

H. VAN DE VELDE (1863-1957), uno dei massimi protagonisti dello Art Nouveau, non ammette che un solo metodo di progettazione, ugualmente valido per la caffettiera e per la scrivania, per la camera da letto e per il grande edificio d'interesse pubblico, a scala urbanistica. V. HORTA (1861- 1947), uno dei primi a sentire le possibilità estetico-decorative e non soltanto tecnico-economiche del ferro, modula la facciata della Maison du Peuple a Bruxelles (brutalmente distrutta dalla speculazione alcuni anni fa) in rapporto alla spazialità della piazza antistante, facendone un diaframma traforato, estremamente sensibile all'atmosfera e alla luce. H. P. BERLAGE (1856-1934), nel costruire la Borsa di Amsterdam, ha certamente riflettuto che nella città moderna la Borsa è l'edificio pubblico per antonomasia, come il palazzo del Comune nella città medievale. Dà all'edificio uno sviluppo volumetrico che lo impone come un "monumento" nel tessuto del centro; ma studia con estrema cura la varia qualità della trama muraria, il disegno dei particolari, la decorazione per lo più incassata nel piano, integrata nella superficie. Due registri di valori: una vasta orchestrazione di masse per fare dell'edificio un elemento dominante del paesaggio urbano, una delicata decorazione per dare al passante il senso di essere in quel paesaggio, di coglierne i particolari vicini come chi, salendo un monte, vede la massa stagliarsi lontana sul cielo, vicini, i sassolini ed i fiori sul sentiero. Berlage è stato anche il primo a concepire gli edifici come componenti di un contesto urbano non uniforme, ma articolato. Il suo

atteggiamento nei confronti del nuovo protagonista della città, il proletariato, rimane tuttavia umanitario e paternalistico.

Le due dimensioni dell'urbanistica sono, per gli architetti modernisti, la comunità e l'individuo: e sono due termini tra cui non deve esservi contrasto, ma armonia.

68

È anche il pensiero di OTTO WAGNER (1841-1918), benché per lui il riferimento storico sia il Neo-classicismo tra aulico e burocratico del tempo di Maria Teresa.

Il termine lontano non è la comunità, come per Berlage, bensì lo Stato con la rigidità della sua amministrazione; e il termine vicino è, come nella Banca postale di Vienna, la decorazione senza rettorica simbolistica, da casa signorile.

All'opposto dell'architettura ufficiale italiana (si pensi al grottesco Palazzo di Giustizia a Roma), che riflette il cattivo gusto di una piccola borghesia orgogliosa del conquistato potere burocratico, il motivo dominante nell'architettura di Wagner è il gusto severo e raffinato insieme di un'aristocrazia che adempie con scrupolo a compiti di governo. E non è affatto strano che di questa società Olbrich, allievo prediletto di Wagner, interpreti l'altra faccia, mondana e garbatamente ironica: quella descritta con tanta finezza da Musil. Pochi architetti ebbero un'influenza pari a quella di Wagner. Centro d'irradiazione fu la scuola (nota comunemente come Wagnerschule) che diresse con rigore e ad un tempo con larghe vedute a Vienna tra il 1894 e il 1912, e che può considerarsi il parallelo della Secessione viennese di Klimt. La influenza di Wagner e della sua idea di

“fare moderno” e di rispondere a tutte le richieste della società del tempo senza rinunciare a quelli che considerava i grandi temi istituzionali dell'architettura, è andata molto al di là di Vienna e dell'Austria, al punto da potersi considerare l'agente principale di un'internazionale architettonica. Nelle dimore della élite borghese costruite da A. PERRET (1874-1954), con la sua tecnica del calcestruzzo (cemento non-armato) che ricava la decorazione dalla plastica muraria, modellando in negativo le casseforme, si ritrova l'atmosfera della Parigi elegante del principio del secolo. Più che di una vera riforma urbanistica, gli architetti modernisti si interessano della psicologia della città; e questo appunto suggeriva nel 1889 Camillo Sitte, il primo teorico dell'urbanistica, condannando le soluzioni schematiche che si

leggono solo nella carta, mentre nella città “è artisticamente importante solo ciò che può essere abbracciato con lo sguardo, essere visto”. Era, applicata alla città, la nuova teoria dei valori visivi. Anche Perret, tuttavia, impiega le tecniche più moderne persuaso che esse possano far giustizia dell’eclettismo degli “stili” e condurre ad una architettura moderna che, 69

pur liberandosi dalla tradizione, conservi l’essenza di una originaria, eterna, moderna “costruttività”.

La sola città spagnola in cui vi fosse un principio di sviluppo industriale era Barcellona. Gaudí avverte il contrasto di quell’impulso modernista con la tradizione spagnola e, cattolico convinto, non si propone di descrivere la psicologia, ma di interpretare la vocazione urbana. Il tempio della Sagrada Família, a cui lavora dal 1891 alla morte, vuole esprimere la devozione che sale dalla città tutta a Dio. “Sorge su una base neo-gotica e, attraverso portali Art Nouveau, termina con pinnacoli in stile cubista” (Collins), e con le sue guglie, le sue gallerie, i suoi cunicoli praticabili sembra voler ospitare un’intera comunità in movimento, come un immenso formicaio. Come le cattedrali gotiche deve rivelare, nel mutare delle forme, il succedersi delle generazioni e degli stili: visto nell’insieme l’edificio appare come qualcosa che si disfà o che si forma, ha un ciclo temporale. Si direbbe concepito per non essere finito mai, acciocché ogni generazione possa portarlo avanti. Nello spazio si fissa invece con le masse torreggianti, gli inserti plastici e coloristici. Nessun risalto alle soluzioni tecniche, benché scoperte e audacissime: la tecnica è solo lo strumento, la meccanica della pratica ascetica. Gaudí è violentemente avverso al razionalismo della civiltà industriale: per contrasto, l’arte è irrazionalità pura, la sua tecnica è la tecnica dell’irrazionale. Non simbolo, tuttavia; il simbolo è intellettualistico. La sua architettura non vuole essere religiosa, ma sacra: non rivela Dio, ma gli offre il tormento esistenziale dell’uomo, gli consegna la città, come in un famoso dipinto del Greco. Anche per questo non ha contenuti profondi, si dà immediatamente e totalmente alla percezione: la forma non riveste, realizza la struttura; il colore non ricopre, si immedesima con la forma. Per questa visibilità espressiva, e non d’impressione, l’architettura di Gaudí è stata, come la pittura di Van Gogh e di Gauguin, una delle radici dell’Espressionismo.

Una delle componenti del Modernismo è l’architettura industriale, che si sviluppò in Germania, dove il processo di industrializzazione cominciò

tardi, dopo il '70, nel quadro del Kulturkampf bismarckiano. Al fattore tecnologico se ne connette uno ideologico: il lavoro industriale, inteso come lotta e trionfo dello spirito sulla materia, sarà il mezzo con cui il popolo germanico adempirà alla funzione 70

egemonica e universale a cui si crede predestinato. Così si compensano i lavoratori sfruttati dai padroni: salutandoli come titani ed eroi. La fabbrica è il luogo dove adempiono alla loro missione storica. Ovunque la crescente complessità delle lavorazioni industriali esige costruzioni più articolate che i primitivi capannoni per le macchine: ma per H. POELZIG (1869-1936) la fabbrica è una massa imponente, geometrizzata nei profili acuti, ed in cui i volumi sono distribuiti in modo da dare l'impressione del lento avviarsi di una macchina gigantesca. Perfino PETER BEHRENS (1868-1940), che pure da giovane è stato in rapporto con la Secessione viennese e con Olbrich, nelle officine della Frankfurter Gasgesellschaft evoca nei torrioni cilindrici i tipi della fortificazione medievale; eppure sarà proprio lui, poco più tardi, a far giustizia del simbolismo tecnologico e a creare nella fabbrica della A.E.G. di Berlino il prototipo dell'architettura industriale lucidamente funzionale. Fu anche uno dei maggiori esponenti del Werkbund tedesco: un artista teso come gli espressionisti del principio del secolo e, poi, uno dei grandi pionieri del programma razionalista.

Negli Stati Uniti il problema urbanistico non è pregiudicato dalla storia antica e dal carattere monumentale delle città, che fino alla Dichiarazione d'Indipendenza (1791) non sono che insediamenti di coloni, generalmente a reticolo uniforme di blocchi squadrati tra vie ortogonali. In quasi tutte le capitali della federazione si avverte, al principio dell'Ottocento, la necessità di studiare piani di sviluppo: tipico quello di New York (1811) che prevede, su tutta la penisola di Manhattan, una maglia uniforme di arterie longitudinali (avenues) e trasversali (streets), molto più estesa di quanto non fosse richiesto dai bisogni del momento. Verrà presto occupata e superata; e tutta l'area si qualificherà come un enorme centro degli affari, mentre i quartieri d'abitazione, per lo più di cottages, si sposteranno alla periferia. Nella città degli affari le costruzioni raggiungono altezze vertiginose: per sfruttare maggiormente il suolo, ridurre le distanze, concentrare i servizi, ma anche per ostentare la potenza tecnica e finanziaria delle imprese.

Già alla fine del secolo scorso il grattacielo è l'elemento caratterizzante del paesaggio urbano americano. Non è il solo: la società americana, che ha

radici storiche meno profonde dell'europea, è una società dei servizi non meno che delle funzioni: in breve le città americane diventano le più attrezzate in fatto di 71

scuole, ospedali, fabbriche, stazioni, aeroporti, teatri, auditori, musei ecc. E

poiché anche l'agricoltura viene presto industrializzata, non meno importante dell'attrezzatura urbana è l'attrezzatura del territorio (ponti, viadotti, ferrovie, autostrade ecc.). La città non è più che un nucleo di massima concentrazione in un territorio altamente urbanizzato.

L'architettura americana dipende dall'europea fin dopo la metà del XIX secolo.

L'occasione che determina l'impegno degli architetti, quasi tutti educati in Europa, su una problematica tipicamente americana è la necessità della ricostruzione di Chicago dopo il grande incendio del 1871. L'importanza del tema e l'urgenza di risolverlo impongono soluzioni tecniche nuove ed audaci, come per esempio la struttura metallica del primo grattacielo, realizzato da LE BARON Jenney.

H. H. RICHARDSON (1838-1886) è il primo a rendersi conto che, nel tessuto della città americana, il fattore dimensionale ha un'importanza decisiva e che una grande massa esige un proprio tipo di struttura che non può essere soltanto l'ingrandimento delle strutture della prassi costruttiva europea. Il grande blocco dei magazzini Marshall, Field & Co. ricorda soltanto vagamente l'articolazione romanica delle masse a cui è indubbiamente ispirato: i grandi arconi che formano la fascia mediana dell'edificio fanno sentire in superficie la profondità degli spazi interni e mettono in valore la rude qualità della muratura e la sua forza di presa luminosa. Non più la maggior dimensione, ma la forte struttura d'immagine dà spicco al blocco di Richardson in un contesto di blocchi dimensionalmente simili, ma strutturalmente più deboli.

L. SULLIVAN (1856-1924) è una figura complessa: legato fino all'ultimo alla ricerca di "stile" che l'ha appassionato negli anni di studio in Europa e tuttavia persuaso della necessità di una tecnica moderna, innovatrice. Nell'Auditorium di Chicago analizza, approfondisce, raffina il tema delle grandi arcate di Richardson; poi affronta decisamente il tema del grattacielo come protagonista della città degli affari. Fino a quel momento il grattacielo era, in pratica, una sovrapposizione di piani, un normale edificio

moltiplicato in altezza per dieci o per venti, con la conseguente rottura di tutti i rapporti proporzionali. Sullivan sposta la funzione portante dalle pareti alle strutture interne; le facce del blocco diventano semplici diaframmi trasparenti, che la decorazione modula e qualifica in rapporto 72

alla luce. L'edificio diventa un organismo unitario, una "figura" urbana: e non rompe la manifesta continuità dello spazio in cui si inserisce. Sullivan è esplicito: nei centri cittadini americani, dove tutto è movimento di gente impegnata a far funzionare la gigantesca macchina degli affari, gli spazi interni sono ancora spazi della città: l'andirivieni della gente nelle strade prosegue nelle vaste halls dei buildings, nell'incessante saliscendi degli ascensori, nei corridoi, negli uffici.

L'edificio non interrompe il movimento della città, l'architettura non ferma e segrega, ma filtra e intensifica la vita.

L'architettura di Sullivan non soltanto è concepita in funzione urbanistica, ma è il prodotto di una progettazione urbanistica. Gli affari non sono tutta la vita; dopo l'estenuante giornata di lavoro la gente si ritira nei cottages alla periferia della città, ritrova (o s'illude di ritrovare) un salutare contatto con la natura: le "zone residenziali" prendono il posto, come fattori complementari della vita della grande città, dell'antico contado.

F. L. WRIGHT (1869-1959) non va a studiare in Europa; non si può imparare in astratto l'architettura, che è un fatto della vita e deve nascere spontaneamente da concrete, specifiche circostanze di tempo e di luogo. Si forma accanto a Sullivan; ma sente subito il bisogno di riprendere la questione alla radice, di ridefinire il rapporto primo ed essenziale dell'uomo col mondo. Il primo campo di ricerca non è il building, bensì il cottage; ma questo non è il rifugio più o meno agreste dopo il lavoro in città, è una realtà urbana e naturale ad un tempo. Come rifiuta ogni tipologia e morfologia a priori, storiche, così rifiuta lo schema a priori della città. Già nelle prime case private di Wright, verso il '95, la forma non si mimetizza nel paesaggio: ha forti strutture orizzontali e verticali, una plastica compatta con netti contrapposti di piani, una decorazione abbondante e ostentata, ma non sovrapposta, bensì intagliata nei volumi e, talvolta, addirittura portante. Come all'esterno è accentuato il "manufatto", così all'interno ci sono pareti e pilastri di mattoni, di grosse pietre a vista: la geometria dell'opera umana s'impone alla natura, la natura entra nella vita umana. La pianta non si uniforma a schemi distributivi abituali, è libera, determinata dal bisogno,

che l'uomo prova, di vivere in spazi più larghi o più stretti; la struttura consta di nuclei plastici articolanti, dai quali si protendono i piani murari. Non c'è rapporto ad uno spazio 73

geometrico e astratto, ma al sito particolare: fin che può Wright si serve di materiali del luogo. L'edificio, con il suo rapporto di verticali e orizzontali, di piani e volumi, individua le linee strutturali del luogo, le precisa: è "quel determinato luogo", ma ristrutturato dall'uomo per farne un luogo della vita. Perciò è tanto accentuata la "manifattura": la natura è il materiale con cui gli uomini fabbricano spazio. Più tardi Wright scriverà pagine di fuoco contro la "megapolis"

industriale; progetterà una città ideale (Broadacre city) in cui a ciascun abitante è assicurato il contatto diretto, personale, fisico con la realtà naturale. Detesta la città come forma storico-politica di concentrazione del potere; condanna il grattacielo come espressione del potere economico americano, così come la cupola di San Pietro è l'espressione del potere religioso della Chiesa romana.

Ciononostante la matrice di tutta la sua lunga, prodigiosa attività di architetto è urbanistica, anzi addirittura pan-urbanistica: l'ideale che si prefigge è infatti una architettura così forte, nella propria realtà formale, da urbanizzare anche i boschi, le cascate, i deserti. Non progetta più a scala di città, ma di territorio.

Art Nouveau

Espressione tipica dello spirito modernista è il gusto o lo “stile” che ha preso il nome di Art Nouveau. Dal punto di vista sociologico lo Art Nouveau è un fenomeno nuovo, imponente, complesso che dovrebbe soddisfare quello che si crede essere il “bisogno d’arte” della comunità intera. Interessa tutti i paesi europei e americani in cui è stato raggiunto un certo grado di sviluppo industriale.

Tra essi istituisce un regime culturale e di costume pressoché uniforme, malgrado le lievi varianti locali, e di carattere esplicitamente moderno e cosmopolita. È un fenomeno tipicamente urbano, che nasce nelle capitali e si diffonde in provincia. Interessa tutte le categorie del costume: l’urbanistica di interi quartieri, l’edilizia in tutte le sue tipologie, l’arredamento, urbano e domestico, l’arte figurativa e decorativa, la suppellettile, l’abbigliamento, l’ornamento personale, lo spettacolo.

Per il modo con cui si diffonde è una vera e propria moda: nel senso e con tutta l’importanza (già intuita e spiegata da Baudelaire) che la moda assume in una società industriale anche economicamente, come fattore dell’obsolescenza e del 74

ricambio dei prodotti. È il gusto della borghesia moderna, spregiudicata, entusiasta del progresso industriale, che considera un suo privilegio intellettuale, a cui corrispondono anche responsabilità sociali. Penetra infatti in tutti gli strati della società borghese: l’alta borghesia detiene gli archetipi, lavorati da artisti e artigiani di classe in materiali nobili; la media e piccola borghesia consumano prodotti dello stesso tipo, ma banalizzati dai procedimenti ripetitivi della produzione industriale e dalla qualità inferiore dei materiali. Si qualifica come stile

“moderno”, cioè di “moda”. Poiché l’industria affretta i tempi della produzione, bisogna affrettare quelli del consumo e del ricambio. La moda è il fattore psicologico che provoca l’interesse per un nuovo tipo di prodotto e la decadenza del vecchio. Lo Art Nouveau, come stile “moderno” corrisponde così a quello che, nella storia economica della civiltà industriale, si chiama “il feticismo della merce”.

Indipendentemente dalle varianti di tempo e di luogo, lo Art Nouveau ha certi caratteri costanti: 1) la tematica naturalistica (fiori e animali); 2) l’impiego di motivi iconici e stilistici, e perfino tipologici, derivanti

dall'arte giapponese; 3) la morfologia: arabeschi lineari e cromatici; preferenza per i ritmi impostati sulla curva e le sue varianti (spirale, voluta ecc.) e, nel colore, per le tinte fredde, attutite, trasparenti, assonanti, date per zone piatte oppure venate, iridate, sfumate; 4) l'insofferenza della proporzione e dell'equilibrio simmetrico e la ricerca di ritmi "musicali", con marcati sviluppi in altezza o in larghezza ed andamenti per lo più ondulati e sinuosi; 5) l'evidente, costante proposito di comunicare per empatia un senso di agilità, elasticità, leggerezza, gioventù, ottimismo. La diffusione degli stilemi essenziali dello Art Nouveau avviene per mezzo delle riviste d'arte e di moda, del commercio e del suo apparato pubblicitario, delle esposizioni mondiali, degli spettacoli.

I temi ricorrenti della libertà espressiva, della creatività, della poesia, della giovinezza, della primavera e della fioritura si spiegano con la rapida ascesa della tecnologia industriale: se ne intuiscono le future possibilità pressoché illimitate, si ha l'impressione di essere all'alba di una nuova era. Infatti le macchine sono ormai abbastanza perfezionate da poter eseguire con notevole approssimazione progetti fatti da artisti; ed agli artisti gli imprenditori ricorrono 75

anche perché l'industria non dispone ancora di una propria metodologia e di un proprio apparato di progettazione. Accade anche che l'artista o l'artigiano di classe intervengano sul prodotto semilavorato, occupandosi delle fasi terminali dell'esecuzione.

Lo Art Nouveau è uno stile ornamentale consistente nell'aggiunta di un elemento edonistico ad un oggetto utile: già Ruskin aveva sostenuto che la "poesia"

dell'architettura è tutta nell'ornamento poiché solo al di là dell'utile può darsi un valore spirituale. È facile osservare, tuttavia, che nello sviluppo storico dello Art Nouveau l'elemento ornamentale va sempre più perdendo il carattere di un'aggiunta sovrapposta alla conformazione funzionale o strumentale dell'oggetto (tettonica), tendendo a conformare l'oggetto stesso come ornamento e trasformandosi così da sovrastruttura in struttura. La funzionalità (l'utile) si identifica con l'ornamento (il bello) perché la società tende a riconoscersi nei propri strumenti: è appunto questo narcisismo che rivela il limite estetistico della sua eticità programmatica. L'ambiente visivo che lo Art Nouveau intesse attorno alla società, non soltanto ne favorisce l'attività, ma la conforta nel suo sforzo col fornire di sé un'immagine

idealizzata e ottimistica: la nascente civiltà delle macchine non la destina ad un oscuro e pesante meccanicismo anzi, liberandola dal bisogno e dalla fatica, le permetterà di spaziare nei cieli della poesia.

Ma quale società? Malgrado l'estensione della sua fenomenologia e i suoi diversi livelli, nell'immagine del mondo disegnata dallo Art Nouveau non c'è nulla che riveli la chiara consapevolezza della problematica sociale inerente allo sviluppo industriale. Sembra anzi che della nuova classe lavoratrice, protagonista del progresso tecnologico, si voglia dissimulare la drammatica condizione di servitù al capitale, di avvilimento economico e morale, di disperante "alienazione". Lo Art Nouveau è ornamentazione urbana; ma l'entusiasmo per la nuova "primavera", che invade di fregi floreali e rampicanti i centri degli affari e i quartieri residenziali delle città, si ferma là dove comincia il suburbio delle fabbriche e degli sterminati ghetti dell'abitazione operaia. L'esplosione di quell'ornatismo collegato alla produzione industriale di beni materiali si giustifica, più che con lo sviluppo tecnologico, con la situazione economico-sociale. Come spiega chiaramente Marx, il pilone dell'industrialismo capitalista è il plus-valore, cioè la

disparità tra il 76 prezzo del prodotto e il costo della forza-lavoro. Allo scandalo del profitto eccedente, che seguita ad accrescere il capitale, si cerca una giustificazione apparente aggiungendo e poi integrando al prodotto un valore supplementare, rappresentato appunto dall'ornamento: un valore, per di più, che non viene valutato in termini di forza-lavoro ma di "genio creativo". Ma che cos'è, questo quid imponderabile, se non il contributo dell'artista, come esponente della classe borghese dirigente, alla produzione industriale? E un contributo che, contrapponendo il lavoro creativo al meccanico, rende manifesto e tangibile, perfino nella forma delle cose che fanno l'ambiente della vita, l'abisso invalicabile tra classe dirigente e classe operaia? È significativo il fatto che l'acceso socialismo di Morris, lungo la vicenda storica dello Art Nouveau, vada via via scolorendo in un vago, utopistico umanitarismo: come sempre, la borghesia capitalista neutralizza le opposizioni appropriandosi dei loro argomenti ideologici e devitalizzandoli.

Visto nel suo complesso, lo Art Nouveau non esprime affatto la volontà di riqualificare il lavoro degli operai (come sperava Morris), ma l'intento di utilizzare il lavoro degli artisti nel quadro dell'economia capitalista. Perciò

lo Art Nouveau non ha mai avuto il carattere di un'arte popolare, ma piuttosto di un'arte di élite, quasi di corte, di cui graziosamente si largiscono al popolo i sottoprodotti: ciò che spiega il suo costante rifarsi a quello che può considerarsi un esempio di arte integrata al costume, il rococò, ed il suo rapido dissolversi quando l'inasprirsi dei conflitti sociali, che porta alla prima guerra mondiale, sconfessa coi fatti l'equivoco utopismo sociale su cui si fondava.

La pittura del Modernismo

Nell'epoca del Modernismo, a cavallo dei due secoli, la figura psicologica, sociale, professionale dell'artista è molto discussa: indizio sicuro della crisi della sua funzione concreta nella società. I grandi ricercatori come Cézanne, gli innovatori come Van Gogh seguitano ad essere ignorati, ma la colpa non è più degli "accademici", che sono ovunque in ribasso: la società moderna, che si vanta di essere avanzata, vuole artisti avanzati, ma non ama l'arte che fa problema. Governi, municipi, banche diventano mecenati, ordinano grandi

decorazioni di "stile moderno" per i propri edifici. Le grandi esposizioni-fiere, che celebrano il progresso industriale, offrono occasioni di successo mondano ad architetti, pittori, scultori; ed incoraggiano la ricerca della qualità estetica nel prodotto industriale. Poiché la ricca borghesia industriale non ha un reale interesse per l'arte, di cui si occupa soltanto per motivi di prestigio sociale, si serve dell'intermediario del mercato: alcuni mercanti dotati d'intuito e di gusto, come il francese Vollard, precedono spesso la critica nella scoperta dei valori.

Sanno che artisti ignorati o derisi dalla critica ufficiale (che era poi quella dei giornali) e dal pubblico, saranno celebrati più tardi, e le loro opere, che possono acquistare a basso prezzo, raggiungeranno alte valutazioni: del resto, in America si stanno già formando le prime grandi collezioni, e gli acquirenti americani, meno accecati dai pregiudizi di una cultura ufficiale, sono più aperti e coraggiosi degli europei. Sorgono nelle capitali i primi musei d'arte moderna, naturalmente destinati a consacrare le glorie di quelli che la borghesia al potere considera i suoi "geni". Nasce (1895) la Biennale di Venezia per favorire il confronto e la gara tra le nazioni: nei primi tre decenni del secolo è il centro del modernismo moderato e ormai ufficializzato.

Gli artisti che il pubblico predilige hanno il loro tipo psicologico, sono personaggi che recitano una parte: si atteggiavano a iniziati, a geni ispirati e ribelli, ma sono generalmente pronti a tutte le concessioni. In Francia vi sono artisti di prima grandezza, quasi tutti gli impressionisti sono ancora vivi e operosi; ma i due personaggi dell'epoca sono Rodin e Boldini: Rodin, lo scultore dai pensieri profondi, il Michelangiolo della belle époque;

Boldini, il ritrattista mondano, brillante, superficiale. Sono le due facce della stessa medaglia.

In Italia c'è Previati, che si atteggia a teorico, a combattente di tutte le battaglie progressiste; la sua controparte è Segantini, con le sue arie d'asceta solitario, intento ad ascoltare le voci della natura. Al principio del Novecento l'Italia è già, per la cultura artistica, un paese europeo: il centro è appunto Previati a cui si richiamano i futuristi, con Boccioni, Russolo, Carrà, ed un disegnatore di brillantissimo talento, ma morto giovane, Aroldo Bonzagni. La Germania, chi non lo sa?, ha un'anima romantica, Böcklin; ed un'anima goliardica e gioconda, Von Stuck. Con l'entusiasmo dei neofiti la Spagna si affaccia alla cultura europea con 78

un movimento modernista, catalano, che produrrà, con in testa Picasso, parecchi dei maggiori artisti del nostro secolo. Il movimento dilaga ovunque, nell'Europa centrale e nei paesi dell'est europeo; mai come nei primi decenni del secolo è esistita una cultura figurativa veramente europea. L'artista-personaggio ha una sua ragion d'essere: incarna la vocazione artistica, che la ricca borghesia industriale è sicura di possedere, ma di dovere suo malgrado sacrificare all'imperativo categorico degli affari. Gli artisti di chiara fama si dichiarano generalmente avversi alla borghesia capitalista, non già per ragioni ideologiche, ma perché la loro anima bella è turbata dal materialismo degli affari; senonché è proprio la borghesia che li vuole antiborghesi, un po' perché ha il complesso di colpa, un po' perché trova comodo delegare agli artisti le cose dello "spirito" di cui non ha davvero il tempo di occuparsi. Lo svizzero F. HODLER (1853-1918) è uno degli artisti più acclamati del tempo: né si può negare che abbia orecchiato qualcosa di quello che accadeva, nell'arte ad un livello ben superiore al suo. È il tipo del bardo, dell'artiere infaticabile, che forgia dardi d'oro e ne saetta, chi sa mai perché, il sole. I personaggi della sua pittura decorativa, così adatta alle sedi dei governi e delle banche cantonali, sono montanari e boscaioli, tutta progenie di Guglielmo Tell: il solito omaggio all'eroe popolare che combatte per l'onore e la libertà della patria, e si guarda bene dall'avanzare rivendicazioni salariali. Oppure adolescenti, vergini, angeli, con significati simbolici intercambiabili. Quanto allo stile, si atteggia a potente disegnatore, come l'italiano A. DE CAROLIS suo emulo: in realtà la sua austera concisione è soltanto stilizzazione decorativa.

L'Olanda ha J. TOOROP (1858-1928), mistico di professione, innamorato dei Preraffaelliti inglesi, legato a quella specie di massoneria, aristocratica ed ermetica, che fu il gruppo ben organizzato di Rosa-Croce e poi attratto nella più vitale orbita del "Modernismo" serio di Van de Velde.

Nei paesi dell'Europa centrale gli artisti modernisti formarono gruppi, che presero il nome di Secessione, allusivo al radicale distacco dalla tradizione accademica: nel 1892 si fonda la Secessione di Monaco, che fa capo a Franz Von Stuck, nel 1893 la Secessione di Berlino, guidata da Max Liebermann, nel 1897 la Secessione di Vienna, che pubblica la rivista "Ver Sacrum" ed ha il suo capo in 79

Gustav Klimt. Si determina così, parallela alla corrente francese dipendente dall'Impressionismo, una cultura figurativa mitteleuropea.

G. KLIMT (1862-1918) è un artista estremamente colto e sensibile, raffinato fino alla morbosità, ma anch'esso legato ad una sua formula decorativa, piena d'implicazioni simbolistiche. Si direbbe consapevole della lenta, ineluttabile decadenza della società di cui si sente il triste cantore: la società del vecchio impero austrungarico, che ormai conserva soltanto il ricordo dell'originario prestigio di istituto teocratico. Klimt sente profondamente il fascino di questo tramonto storico; associa l'idea dell'arte, e del bello, a quella della decadenza, del dissolvimento del tutto, del precario sopravvivere della forma alla fine della sostanza. Il suo pensiero va all'arte bizantina, splendida ed esangue, in cui si riflette un analogo processo storico: il declino di un impero teocratico, la sopravvivenza della forma estetica alla morte storica. In una profusione di ornati simbolici, ma del cui significato s'è perduta anche la memoria, sviluppa i ritmi melodici di un linearismo che finisce sempre per ritornare al punto di partenza e chiudersi su se stesso; e li accompagna con le delicate, malinconiche armonie dei colori spenti, cinerei, perlacei, con morenti bagliori d'oro, d'argento, di smalto.

Vivendo con estrema sensibilità quella situazione tipicamente austriaca (come, in letteratura, Musil; ma senza la sua ironia) Klimt tocca quasi senza volerlo il punto nevralgico di una situazione ben più vasta, europea: l'arte è il prodotto di una civiltà ormai estinta, nella nuova civiltà industriale non può sopravvivere che come ombra o ricordo di se stessa. La sua voce non è sola: altri in Europa, benché vivano in un ritmo che pur credono di progresso, sembrano avvertire l'inattuabilità, l'inevitabile scadenza dell'arte

nella società tecnologica e affaristica che si sta formando. In Inghilterra, è il caso di WHISTLER che nella sua fase più tarda sconfessa il realismo del primo tempo (quando era amico di Courbet), ritrova il lirismo coloristico dell'ultimo Turner, cerca nell'arte giapponese l'evasione in un'altra civiltà; incarna il dandy di Baudelaire; o, su tutt'altro piano, di taluni artisti che discendono dalla corrente preraffaellita, come Burne-Jones o, al limite ultimo dell'estetismo, BEARDSLEY (1872-1898), disegnatore e illustratore per cui il disegno è poesia e la poesia estetismo ed erotismo

“maledetti”: come in Oscar Wilde, di cui può dirsi il parallelo figurativo.

80

La tensione tra gli artisti e la società borghese benpensante ha accenti più aspri nell'Europa del Nord, e specialmente dopo i primi contatti con l'Impressionismo francese, la cui spregiudicata schiettezza viene contrapposta all'ipocrisia, al conformismo imperanti. È un passaggio delicato ed importantissimo nella storia della cultura artistica alla fine del secolo scorso e al principio del nostro: è là che lo “spirito di verità” dell'Impressionismo viene applicato a indagare e rivelare, non più il mondo esterno, ma l'interno della psicologia individuale e collettiva.

L'esperienza impressionista del belga J. ENSOR (1860-1949) e del norvegese E.

MUNCH (1863-1944) è una delle grandi sorgenti dell'Espressionismo tedesco.

La vicenda di Ensor è significativa. Gli anni che contano, nella sua lunga carriera, sono i primi, fino al 1900 o poco oltre, quando è avversato e deriso dagli stessi esponenti del modernismo belga; e sono gli anni in cui più aspramente aggredisce la società del suo tempo, dietro la rispettabilità borghese scoprendo i segreti dell'inconscio “di classe”, il carnevale grottesco della superstizione e del vizio, l'assillante paura della morte. Poi viene adottato dalla stessa società che attacca, e che ora lo invita a seguire, a ripetersi, non si sa se per il piacere masochista di vedersi attaccata o per mostrarsi tollerante, liberale, superiore. Il fatto è che lo stesso Ensor è e rimane un borghese di provincia (è nato e vissuto ad Ostenda); il suo spirito caustico, il suo umorismo nero sono anch'essi nella tradizione fiamminga, risalgono a Bosch e a Breughel; il suo stile incisivo deforma ma non trasforma la pittura beffarda dei neri fantasmi che

gremiscono lo spazio del mondo sotto la maschera colorata della vita quotidiana.

Più decisiva, per la nascita dell'Espressionismo, l'incidenza di E. Munch. Il suo tipo non è quello del cinico amaro, ma del veggente ispirato, che della società prevede il destino tragico, l'ineluttabile caduta. Da quando arriva per la prima volta dalla Norvegia a Parigi (1885) sperimenta tutto, in una smania di lettura che lo fa passare da Gauguin a Seurat, da Van Gogh a Toulouse. Porta con sé il sentimento tragico della vita, che pervade la letteratura scandinava: Ibsen ma soprattutto (e qui l'influenza del letterato sul pittore è diretta e provata) Strindberg. Come Ensor, ma con più lucida coscienza, anche Munch non crede al superamento, ma al ribaltamento dell'Impressionismo dalla realtà esterna all'interna. La sua tendenza spiritualistica lo porta verso il Simbolismo, ma anche 81

il Simbolismo va rovesciato: non dev'essere un processo di trascendenza, dal basso all'alto, ma un processo dall'alto al basso, dal trascendente all'immanente.

Il simbolo non è oltre, ma dentro la realtà; attacca le radici stesse dell'essere, l'esistenza e l'amore, l'amore diventa ossessione sessuale, l'esistenza morte. La rappresentazione stessa deve in certo senso autodistruggersi: la parola deve diventare, o tornare ad essere, urlo. Il colore deve bruciarsi nella sua stessa violenza: non deve significare ma esprimere. Perciò da Gauguin Munch prende la tendenza a servirsi dell'incisione: intesa però come una pittura a cui è stato sottratto, con il colore, il senso della vita. E se talvolta il colore viene recuperato nell'incisione stessa, non è più un colore legato alla sensazione e all'emozione visiva, ma un colore dato dopo, che null'altro vuol definire se non lo stato d'animo, il clima o l'atmosfera dell'immagine.

La poetica di Munch è direttamente o indirettamente collegata con il pensiero di Kierkegaard, che soltanto nei primi decenni del Novecento comincia ad essere conosciuto in Germania: si deve dunque a Munch, che soggiornò più volte, la spinta "esistenzialista" che farà nascere l'Espressionismo, che è nato infatti nel nome e sotto il segno della sua pittura. È tuttavia da notare che, come la ispirazione di Ensor, anche quella di Munch si estingue col primo decennio del nuovo secolo: il ribelle strindberghiano diventa nel suo paese un pittore ufficiale o, più

precisamente, il pittore che la classe dirigente assegna al “popolo” affinché riconosca in esso il suo cantore.

Pont-Aven e Nabis

In Francia, negli ultimi due decenni dell'Ottocento, la situazione è complessa.

Sono ancora attivi i grandi maestri dell'Impressionismo, Monet, Renoir, Degas: Cézanne lavora isolato a Aix-en-Provence, ma si comincia a parlare dell'importanza della sua ricerca. Van Gogh passa come una meteora; ma dopo il '90 si riconosce che la sua opera sconvolge, proponendo una dura istanza morale, tutte le poetiche in atto: lo scientismo dei neo-impressionisti come lo spiritualismo dei simbolisti. Bisogna dunque trovare una sintesi, trarre le somme dalle tante ricerche divergenti, precisare infine quale possa essere la funzione e il valore dell'arte nella società del tempo.

82

Il protagonista dell'operazione è P. GAUGUIN, con l'appoggio di F. Fenéon e E.

Aurier, due critici, e di due critici-artisti, E. BERNARD (1868-1941) e M. DENIS

(1870-1945). Dal 1886 Gauguin tiene la sua piccola corte nel pittoresco villaggio bretone di Pont-Aven: il suo obbiettivo è di superare il limite sensoriale dell'Impressionismo ritrovando, al di là della sperimentazione, una possibilità di contemplazione. Non rigetta nulla dell'esperienza impressionista, ma riflette: se fissata e approfondita, l'impressione visiva cambia, per esempio si vedrà un rosso diventare più rosso o arancione o violetto. Ciò non dipende da circostanze oggettive, ma dallo stato d'animo del contemplante e dal significato simbolico di cui si caricano non più solo gli oggetti, ma i segni (linee e colori), che diventano così i segni del nostro essere. Si può giungere ad attribuire alle cose valori puramente immaginari (alberi rossi, cavalli blu), a trasformare la linea di contorno in arabesco colorato.

Nel momento in cui, ad Arles, Van Gogh scopre il principio morale, Gauguin scopre il principio tecnico di quello che sarà l'Espressionismo. Lo chiama cloisonnisme, alludendo allo smalto e alle vetrate medievali, in cui ogni campo di colore è delimitato da un bordo metallico (cloison). Il senso di ogni colore è dunque dato dall'espansione che ha sulla superficie, dalla forma della zona colorata, dal rapporto-contrasto con le altre dal modo con

cui assorbe e riflette la luce. V'è un motivo storicistico, il ritorno all'espressività intensa dell'arte medievale; un motivo etico-sociale, la semplificazione dell'immagine, l'espressione di sentimenti profondi, elementari, autentici (il sentimento del sacro, della vita, dell'amore, della morte); un motivo decorativo, la riduzione della pittura a zone piatte e armonizzate di colori entro la ritmica grave dei contorni. Ma la società moderna europea è ancora capace di fondare la propria etica sul sentimento del sacro? La risposta è negativa e Gauguin andrà a cercare nelle isole del Pacifico una società ancora capace di contemplare e di vivere il senso mitico-magico, intrinsecamente sacro, del reale.

Il gruppo dei Nabis (in ebraico: profeti) ha come linea programmatica il "sintetismo impressionista-simbolista", di Gauguin. Si forma nel 1888 e ne fanno parte P. SÉRUSIER (1864-1927), che veniva da Pont-Aven con le ultime novità di Gauguin, P. BONNARD, M. DENIS, E. VUILLARD, K. X. Roussel (1867-1944), 83

P. RANSON (1862-1909), lo svizzero F. VALLOTTON (1865-1925), lo scultore A.

MAILLOL (1861-1944). A partire dal 1890 collaborarono alla "Revue blanche"

con disegni e incisioni; sono in contatto con letterati e musicisti, considerano Toulouse-Lautrec la loro guida ideale, non meno di Gauguin; hanno interesse per tutti i rami della decorazione. Il programma è simile a quello di Pont-Aven: sintesi di "deformazione oggettiva" (di origine impressionista) e di "deformazione soggettiva" (di origine simbolista). Ma (ciò che spiega l'interesse per Toulouse) lo sfondo non è la Bretagna, bensì Parigi: il carattere del movimento (abbastanza eterogeneo nella sua composizione) è intellettuale-mondano, modernista senza ritorni arcaistici e senza altro esotismo che l'ammirazione per la raffinata civiltà grafica del Giappone. La Parigi della torre Eiffel diventa, con i Nabis, la città-

profeta del Modernismo dello Art Nouveau. Dichiarando che un quadro non è che

"una superficie coperta da colori disposti in un certo ordine" Denis annulla la distinzione tra pittura di rappresentazione e pittura decorativa: il valore non è più la realtà rappresentata nel quadro (oggettiva e soggettiva, visiva o immaginaria), ma il quadro stesso, come oggetto fabbricato e che, dunque, vale per ciò che è e non per ciò a cui assomiglia. Sarà questa la

premessa da cui partiranno i Fauves e i cubisti nella ricerca sulla costituzione e la struttura intrinseca del quadro, muovendosi in una direzione parallela a quella degli architetti, per cui la forma dell'edificio dipende anzitutto dalla struttura.

CAPITOLO QUINTO - L'ARTE COME ESPRESSIONE

L'Espressionismo

Si chiama comunemente espressionista l'arte tedesca del principio del Novecento. In realtà, l'Espressionismo è un fenomeno europeo con due focolai distinti: il movimento francese dei Fauves (belve) ed il movimento tedesco Die Brücke (il ponte). I due movimenti si sono formati quasi contemporaneamente nel 1905 e sboccano rispettivamente nel Cubismo in Francia (1908) e nella corrente Der blaue Reiter (il cavaliere azzurro) in Germania (1911). L'origine comune è la tendenza anti-impressionista che si genera in seno all'Impressionismo stesso come coscienza e superamento del suo carattere essenzialmente sensorio, e 84

che si manifesta sul finire dell'Ottocento con Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Munch, Ensor.

Letteralmente, espressione è il contrario di impressione. L'impressione è un moto dall'esterno all'interno: è la realtà (oggetto) che s'imprime nella coscienza (soggetto). L'espressione è un moto inverso, dall'interno all'esterno: è il soggetto che imprime di sé l'oggetto. È la posizione, antitetica a quella di Cézanne, assunta da Van Gogh. Nei confronti della realtà, l'Impressionismo manifesta un atteggiamento sensitivo, l'Espressionismo un atteggiamento volitivo, talvolta anche aggressivo. Sia che il soggetto assuma in sé la realtà, soggettivandola, sia che si proietti sulla realtà, oggettivandosi, rimane fondamentale l'incontro del soggetto e dell'oggetto e, quindi, l'affronto diretto del reale. L'Espressionismo si pone come antitesi dell'Impressionismo, ma lo presuppone: l'uno e l'altro sono movimenti realisti, che esigono l'impegno totale dell'artista nel problema della realtà, anche se il primo lo risolve sul piano della conoscenza ed il secondo sul piano dell'azione. Si esclude invece l'ipotesi simbolista di una realtà al di là dei limiti dell'esperienza umana, trascendente, che si può soltanto intravedere nel simbolo o immaginare nel sogno. Si delinea così, fin da questo momento, il contrasto tra un'arte impegnata, che tende ad incidere profondamente sulla situazione storica, ed un'arte di evasione, che si ritiene estranea e superiore alla storia. Soltanto la prima (la tendenza

espressionista) pone il problema del concreto rapporto con la società, e dunque della comunicazione; la seconda (la tendenza simbolista) lo esclude, si pone come ermetica o subordina la comunicazione alla conoscenza di un codice (il simbolo, appunto) in possesso di pochi iniziati.

L'Espressionismo non nasce in contrasto con le correnti moderniste, ma all'interno di esse, come superamento del loro eclettismo, discriminazione delle spinte autenticamente progressive, e talvolta eversive, dalla retorica progressista, concentrazione della ricerca sul problema specifico della ragion d'essere e della funzione dell'arte. Dal cosmopolitismo modernista si vuole passare ad un più concreto internazionalismo, non più fondato sull'utopia del progresso universale (già sconfessata dal socialismo "scientifico"), ma sul superamento dialettico delle contraddizioni storiche, cominciando naturalmente 85

dalle tradizioni nazionali. L'opera di Cézanne, di cui soltanto allora si cominciava a misurare l'immensa portata, ne poneva la premessa essenziale: se l'orizzonte dell'arte collima con quello della coscienza, non possono più esservi prospettive storiche univoche. Ma anche la pittura di Van Gogh era una scoperta recente e sconvolgente, e Van Gogh identificava l'arte con l'unità e la totalità dell'esistenza, senza distinzione possibile tra senso e intelletto, materia e spirito. Sul tema dell'esistenza insistono i due maggiori pensatori dell'epoca, Bergson e Nietzsche, che esercitano una profonda influenza rispettivamente sul movimento francese dei Fauves e su quello tedesco della Brücke. Per Bergson la coscienza è, nel senso più esteso del termine, la vita; non immobile rappresentazione del reale, ma continua, animata comunicazione tra oggetto e soggetto. Un unico slancio vitale, intrinsecamente creativo, determina il divenire così dei fenomeni come del pensiero. Per Nietzsche la coscienza è bensì l'esistenza, ma questa è intesa come volontà di esistere in lotta contro la rigidità degli schemi logici, l'inerzia del passato che opprime il presente, la totale negatività della storia.

Se non si può negare che i movimenti dei Fauves e della Brücke siano ancora in rapporto alle rispettive tradizioni figurative nazionali, presentandosi l'uno come fenomeno tipicamente francese e l'altro come fenomeno tipicamente tedesco, è da escludere, nell'uno come nell'altro, una intenzionalità nazionalista: di quelle diverse tradizioni si prende coscienza con la precisa volontà di superarle per dar vita ad un'arte storicamente

europea. Non sarebbe nata la corrente dei Fauves se sul finire del secolo non si fossero inserite nella situazione francese, caratterizzata dall'interesse conoscitivo e dall'orientamento fondamentalmente classico dell'Impressionismo, spinte di provenienza nordica e di marcato accento romantico: l'ansia religiosa (ma non cattolica, protestante) di Van Gogh ed il fatalismo, l'idea della predestinazione, l'angoscia kierkegaardiana di Munch. Non sarebbe nata la corrente della Brücke se la cultura tedesca non avesse elaborato, nel corso del diciannovesimo secolo, una teoria dell'arte in cui l'Impressionismo si inquadra per quello che veramente era: non banale verismo, ma rigorosa ricerca sul valore dell'esperienza visiva come momento primo ed essenziale del rapporto tra soggetto ed oggetto, e fondamento fenomenico, non più metafisico, della coscienza.

86

L'esigenza fondamentale, così dell'espressionismo dei Fauves come di quello della Brücke, è la soluzione dialettica e conclusiva della contraddizione storica di classico e romantico, intesi come "costanti", rispettivamente, di una cultura latino-mediterranea e di una cultura germanico-nordica. Per Matisse, la personalità saliente del gruppo dei Fauves, la soluzione è una classicità originaria e mitica, universale, ma proprio perciò priva dei contenuti storici del classicismo. Per gli artisti della Brücke è un romanticismo inteso come condizione profonda, esistenziale dell'essere umano: l'ansia di possedere la realtà, l'angoscia di essere travolti e posseduti, invece, dalla realtà che si affronta. Ciascuna delle due correnti tende a comprendere e risolvere in sé le istanze dell'altra; ma superare i contenuti storici non significa mettersi al di fuori e al di sopra della storia, significa sentire che una storia moderna non può, non deve più essere una storia di nazioni.

Escluso il riferimento all'eredità del passato, se non per superarla, la comune ragione storica dei due movimenti paralleli è l'impegno di affrontare risolutamente, con piena coscienza, la situazione storica presente. Ed è proprio qui che si apre il dissidio con una società che non voleva composta, ma esasperata la divergenza tra cultura latina e cultura germanica, anche per giustificare con motivi ideali la contesa, che avrebbe condotto ben presto alla guerra, per l'egemonia economica e politica in Europa.

Il gruppo dei Fauves non è omogeneo e non ha un programma definito, se non quello di opporsi al decorativismo edonistico dello Art Nouveau ed all'inconsistenza formale, all'evasione spiritualistica del Simbolismo. Attorno a HENRI MATISSE (1869-1954) ci sono: A. MARQUET (1875-1947), K. VAN

Dongen (1877-1968), R. DUFY (1877-1953), A. DRAIN (1880-1954), O.

FRIESZ (1879-1949), G. BRAQUE (1882-1963), M. VLAMINCK (1876-1958).

Non fa parte del gruppo, ma ne affianca la ricerca, lo scultore A. MAILLOL (1861-1944): meglio degli altri capisce che la ricerca coloristica di Matisse è anche una ricerca plastica, sulle possibilità costruttive o portanti del colore. Benché I Fauves non temessero l'impopolarità né lo scandalo, non avevano una bandiera ideologica; la loro polemica sociale era implicita nella loro poetica. Forse per questo rimangono fuori del gruppo due pittori che pure si muovevano in senso 87

espressionista: G. Rouault (1871-1958), che muovendo dal pauperismo evangelico predicato da Léon Bloy e rifacendosi all'estremismo protestatario di Daumier denuncia come farisaica ed ipocrita la società che si professava cristiana, ed il giovane PABLO PICASSO (1881-1973), la cui reazione morale alla mistificazione sociale è attestata dai dipinti dei periodi blu e rosa. L'uno e l'altro preferiscono alla violenza visiva dei Fauves il segno caustico e mordente di Toulouse e quello, aggressivo, di Daumier: e sarà proprio Picasso a mettere in crisi il movimento dei Fauves e ad aprire col Cubismo la fase decisamente rivoluzionaria dell'arte moderna.

Benché concepissero l'arte come slancio vitale, i Fauves cominciano con l'affrontare criticamente una serie di problemi specificamente pittorici. Al di là della sintesi operata da Cézanne v'era una sola possibilità: risolvere il dualismo di sensazione (il colore) e di costruzione (la forma plastica, il volume, lo spazio) potenziando la costruttività intrinseca del colore. Il principale obiettivo della ricerca era dunque la funzione plastico-costruttiva del colore, inteso come elemento strutturale della visione. Accanto alla concezione estensiva di Cézanne v'era la concezione restrittiva dei neo-impressionisti, che riducevano la visione a scienza lasciando così un largo margine alla visione non-ottica (onirica, simbolica ecc.); ed a questa si opponeva la concezione non più conoscitiva, ma etica di Van

Gogh. Elemento comune a Cézanne, Signac e Van Gogh era la scomposizione della sembianza naturale, o del “motivo”, per mettere in evidenza il processo di aggregazione, la struttura dell’immagine dipinta: dipingono infatti con pennellate staccate, nette, disposte con un certo ordine o ritmo, che danno il senso della materia concreta, del colore e della costruzione materiale dell’immagine. La ricerca dei Fauves verte appunto sulla natura di quell’ordine o ritmo, che per Cézanne era l’ordine intellettuale della coscienza, per Signac la legge ottica degli effetti di luce, per Van Gogh il ritmo profondo dell’esistenza tradotto in gesto.

Ciò che i Fauves vogliono mettere in chiaro è la struttura autonoma, autosufficiente del quadro, come realtà a sé: non diversamente per André Gide (il parallelo letterario di Matisse nonostante l’incomprensione del letterato per il pittore) l’opera letteraria è un sistema autonomo e chiuso, la cui legge strutturale 88

non è né la verosimiglianza della vicenda narrata né la coerenza psicologica dei personaggi. Se, tuttavia, i Fauves cercano di combinare la scomposizione analitica di Signac con la scomposizione ritmica di Van Gogh, è segno che mirano a raggiungere l’unità tra la struttura dell’oggetto e quella del soggetto, cioè a stabilire tra l’interno e l’esterno quella continuità e circolarità di moto che, nel pensiero di Bergson, era lo “slancio vitale” o la “evoluzione creativa”. Il fatto che questa unità non possa raggiungersi se non nell’arte, in quanto l’arte è appunto la realtà che si crea dall’incontro dell’uomo col mondo, dimostra l’assoluta necessità dell’arte in qualsiasi contesto sociale antico o moderno, nostrano od esotico. Una civiltà senz’arte sarebbe priva della coscienza della continuità tra oggetto e soggetto, della fondamentale unità del reale.

Sorge a questo punto il problema di Gauguin. Era morto pochi anni prima (1903) a Tahiti, dov’era andato a cercare una civiltà in cui la “creazione” artistica non fosse né anacronistica né incongrua: dunque riteneva la propria civiltà storica incapace di produrre e di fruire l’arte. Era un giudizio duro ma motivato: dove il divenire della società è progresso non può esservi creazione perché non si crea se non partendo dal nulla, mettendosi nella condizione del primitivo. Che la società contemporanea fosse una società del progresso, era chiaro. E allora non v’erano che due possibilità: seguire l’esempio di Gauguin oppure imporre alla società del progresso la creazione artistica con un atto di forza. Messa di fronte alla

realtà autonoma, assoluta dell'opera d'arte la società avrebbe reagito positivamente o negativamente, ma non avrebbe potuto fare a meno di prenderne atto: col prenderne atto avrebbe riconosciuto che, se nel suo ambito si può ritrovare la condizione del primitivo e creare, la legge del progresso non è assoluta. Rimpatriare Gauguin, riportarlo nel mondo da cui si era volontariamente esiliato e che ora lo acclamerà come un salvatore o un profeta: ecco un altro dei motivi della poetica dei Fauves.

È chiaro che *La joie de vivre* di Matisse (1905-1906) vuol essere un'immagine mitica del mondo come si vorrebbe che fosse: un'età dell'oro in cui non v'è distinzione tra gli esseri umani e la natura, tutto comunica e si associa, le persone si muovono libere come fossero fatte d'aria, la sola legge è l'armonia universale, l'amore. Con un gesto che può destar meraviglia, Matisse recupera la 89

grande decorazione classicista di Puvis de Chavannes, ma la libera dall'impaccio del classicismo storico o neo-umanistico, la espande in una classicità universale.

Decorazione? Certo, l'arte è fatta per decorare: non il tempio, il palazzo reale o la casa dei signori, ma la vita degli uomini. A questo puro lirismo, però, Matisse giunge attraverso la critica storica. Riprende il tema classico e "mediterraneo" di *Le grandi bagnanti* di Cézanne e lo combina con quello del mitologismo primitivo, oceanico di Gauguin. Dalla visione cézanniana elimina tutto ciò che era ancora profondità di spazio, saldezza plastica dei corpi; evita perfino la continuità della superficie perché il piano è ancora una delimitazione dello spazio. Ritrova così, al di là dello stesso Cézanne, il colore terso, trasparente, brillante dell'Impressionismo; ma non è più condizionato alla vivezza della sensazione visiva. Poiché l'immagine non è più un "riflesso" della cosa, ha la medesima realtà della cosa. Nell'universo delle immagini non hanno corso le allegorie, le metafore, i simboli: poiché nulla ha un significato definito non può esservi trasposizione di significati. Non può esservi neppure la distinzione di bello e di brutto, che può applicarsi solo alle cose secondo il piacere o il dolore che causano all'uomo; ma non alle immagini, che sono al di là di ogni possibilità di giudizio. Come Gide, Matisse gusta tutte les nourritures terrestres, scegliere sarebbe rinunciare.

Sembra difficile conciliare la classicità, l'impressionismo universale di Matisse con la qualifica di espressionista. Ma l'espressione della gioia non

è meno espressione dell'espressione della pena di vivere; e si può esprimere la gioia di vivere senza rappresentare la vita. Matisse non porta nel quadro l'equilibrio, la simmetria della natura. Il suo processo è tutto additivo: ogni colore sostiene, sospinge, accentua gli altri in un crescendo senza fine. Ogni colore, nel contesto, è molto più di quel che sarebbe isolato, come pura tinta; ed il quadro non è compiuto se non quando ogni colore ha raggiunto il limite della gamma, e si accorda agli altri al massimo del valore. Sono zone piatte, luminose, espanse; il confine tra le zone non è limite ma rilancio, sicché ogni colore colora di sé tutto lo spazio, sommandosi agli altri; le linee non sono contorni, ma arabeschi colorati che assicurano la circolazione, l'irrorazione coloristica di tutto il tessuto pittorico.

È un discorso senza verbi e sostantivi, di soli aggettivi; non rettorico però, perché 90

gli aggettivi non sono elogio delle cose (che non ci sono), ma effusione dell'animo. Se vi sono musiche senza parole, perché non dovrebbe esservi una pittura senza cose? Ma allora è chiaro che la classicità della pittura di Matisse non è che il superamento di un romanticismo di fondo, il ribaltamento polemico della malinconia romantica. Al di là di Cézanne, l'artista a cui Matisse si sente idealmente più vicino, non è Ingres, è Delacroix: sarà Picasso, il suo grande antagonista, a rimettere sul tappeto la questione Ingres. Ma Picasso, l'abbiamo già veduto, è un moralista, non può fare a meno del gesto autoritario del giudizio: deve distinguere e scegliere tra bello e brutto, bene e male.

Fu l'improvvisa, eversiva, ma certamente calcolata, irruzione di Picasso a determinare, nel 1907, la crisi dei Fauves. Fino a quel momento era rimasto ai margini della situazione: si era limitato a rivelare, con la raffinatezza intellettuale del suo disegno, la bellezza ambigua e come spaesata, da divinità esiliate ed incognite, degli esseri che la società esclude dal proprio ordine costituito (acrobati, arlecchini, girovaghi) perché non ne intende o ne teme la nobiltà nativa. Ora, con *Les demoiselles d'Avignon*, si fa avanti a contestare la più ambiziosa delle opere di Matisse, *La joie de vivre*, dimostrando come un quadro, alla stregua di qualsiasi evento od impresa umana, possa stravolgersi e mutare significato nell'atto stesso del suo farsi. Se la pittura è esistenza, è esposta a tutti i rischi, le eventualità dell'esistenza. Poteva parere un tardivo, estremistico atto di aggregazione al gruppo dei Fauves: è invece il primo atto della rivoluzione di cui Picasso

stesso sarà il capo, il Cubismo. Di fronte al fatto nuovo e sconvolgente, i Fauves sono costretti a scelte decisive, ed è la diaspora del gruppo. Matisse, come un condottiero onorevolmente sconfitto, si ritira dalla lotta: fino alla fine dei suoi giorni sarà il gran signore della pittura, sensibile sempre a quello che succede, ma deciso a non lasciarsi più coinvolgere nel gioco delle correnti. Quasi di proposito oppone la qualità altissima, inalterabile della sua pittura ormai al di sopra delle vicende storiche, all'agitarsi frenetico, al trasformismo stilistico di Picasso, che della storia vuol essere a tutti i costi protagonista ed arbitro, sempre pronto a prendere partito, a decidere con un colpo di testa le situazioni difficili.

Dufy segue, in tono minore, l'esempio di Matisse; si apparta, si dedica al bel canto, sfoggia il suo talento più brillante che profondo improvvisando
91

elegantissime variazioni sul tema dell'arabesco cromatico. Anche Maillol, che era partito da Renoir ed aveva trovato l'equivalente plastico del colore di Matisse, si accontenta del raggiunto equilibrio tra la pienezza della forma e la spazialità solare della "natura mediterranea": se certo ha liberato il classicismo della scultura dalla ristretta versione accademica, non è riuscito a liberare la scultura dal classicismo ed a farne un'arte moderna. Vlaminck e Friesz, ora che pubblico e mercato cercano il "moderno", abbandonano la ricerca impegnata per un facile successo. Van Dongen cerca di recuperare attraverso gli espressionisti tedeschi, a cui si accosta, il mordente perduto dai Fauves, ma se ne serve soltanto per correggere con una punta d'amaro la mondanità dei suoi ritratti della "bella società" parigina. Quanto a Braque, che tra i Fauves era stato il più fedele a Cézanne, afferra subito il senso della situazione: si schiera senza esitare dalla parte di Picasso, e con lui si metterà alla testa del nascente movimento rivoluzionario, il Cubismo.

Die Brücke è una formazione più compatta, una vera e propria comunità di artisti, con un programma scritto, non molto dissimile da quello del Werkbund. Le figure di punta sono: E. L. KIRCHNER (1880-1938), E. HECKEL (1883-1970), E.

NOLDE (1867-1956), K. SCHMIDT-ROTTLUFF (1884-1976), O. MÜLLER (1874-1930), lo scultore E. BARLACH (1870-1938).

La situazione tedesca era confusa: al di là del piatto naturalismo accademico sostenuto dall'ambiente conservatore della Germania

guglielmina, riflessi sbiaditi dell'Impressionismo francese si mescolavano alle velleità simboliste e pre-espressioniste della Secessione monacense. Die Brücke propone l'unione degli

“elementi rivoluzionari e in fermento” per fare fronte comune contro l'“Impressionismo”. Si allude piuttosto alle fiacche ripercussioni tedesche che ai grandi impressionisti francesi; e da questi si eccepisce Cézanne, di cui si riconosce l'impegno costruttivo, il rigore quasi filosofico. Tuttavia l'antitesi alla visione impressionista è profonda. Al realismo che capta si contrappone un realismo che crea la realtà. Per essere creazione del reale l'arte deve prescindere da tutto ciò che preesiste all'atto dell'artista: bisogna ricominciare dal nulla. L'esperienza che l'artista ha del mondo non è, all'origine, diversa da quella di qualsiasi altro. È questa la materia su cui l'artista opera: i temi degli 92

espressionisti tedeschi sono generalmente aderenti alla cronaca della vita quotidiana (la strada, la gente al caffè ecc.). Si avverte tuttavia nelle loro opere una sorta d'impaccio, di non dissimulata rudezza come se l'artista non avesse mai, prima di quel momento, disegnato e dipinto. Perché si rifiuta ogni linguaggio costituito, ci si esprime in modo volutamente stentato, eccessivo, senza sfumature? All'origine del linguaggio non vi sono parole che abbiano un significato, ma soltanto suoni che assumono un significato. L'Espressionismo tedesco vuole essere appunto una ricerca sulla genesi dell'atto artistico: nell'artista che lo compie, e per conseguenza, nella società a cui l'artista si rivolge.

Se al principio non è il verbo (la rappresentazione), ma l'azione, il primo problema è il fare, la tecnica. Per gli impressionisti, come per i classici, la tecnica era il mezzo con cui si rappresenta un'immagine. Ma se l'azione dev'essere creativa neppure l'immagine, ottica o mentale che sia, può preesistere all'azione: l'immagine non è, si fa, e l'azione che la fa comporta un modo di fare, una tecnica. È un punto fondamentale, che spiega l'orientamento ideologico, tipicamente populista, del movimento. La tecnica non è nulla d'inventato o di personale, è lavoro. Essendo anzitutto lavoro, l'arte non è connessa con la cultura speculativa o intellettuale delle classi dirigenti, ma con la cultura pratico-operativa delle classi lavoratrici. Se poi l'arte realizza l'aspirazione creativa del lavoro umano, a maggior ragione si distingue dal lavoro meccanico che dipende dalla razionalità o dalla logica della cultura intellettuale; in altri termini, se il lavoro

industriale ubbidisce a leggi razionali, il lavoro dell'artista, come momento supremo della cultura del popolo, è necessariamente non-razionale. Nasce cioè dall'esperienza di una lunga prassi, che ha finito per tradursi in attitudine morale.

Si spiega così l'importanza preminente attribuita alla grafica e specialmente alla xilografia, anche nei confronti della pittura e della scultura: non s'intende la struttura dell'immagine pittorica o plastica degli espressionisti tedeschi se non ricercandone la radice nelle incisioni in legno. La tecnica della xilografia è arcaica, artigianale, popolare, profondamente radicata nella tradizione illustrativa tedesca. Più che una tecnica nel senso moderno della parola, è un modo abituale di esprimere e comunicare mediante l'immagine. E proprio questa

identità di espressione e comunicazione è importante: l'espressione non è un arcano messaggio che l'artista profeticamente annuncia al mondo, ma comunicazione da uomo a uomo. Nella xilografia l'immagine è prodotta scavando in una materia tenace, che resiste all'azione della mano e del ferro; poi cospargendo d'inchiostri le parti rilevate; infine, premendo col torchio la matrice sulla carta. Di queste operazioni manuali, che implicano atti di violenza sulla materia, l'immagine reca le tracce nello stento parsimonioso del segno, nella rigidità e nell'angolosità delle linee, nelle impronte evidenti delle fibre del legno.

Non è un'immagine che si libera dalla materia, ma che s'imprime in essa con un atto di forza. Conserva questo carattere anche nella pittura, dove si lega alla pasta densa e incrostata del colore ad olio o alla macchia dilagante dell'acquerello, nonché nell'assenza di sfumature e passaggi, nella violenza brutale dei colori, e nella scultura, dove fa tutt'uno col blocco compatto del legno tagliato con la sgorbia o della pietra scheggiata a martellate. Il colore in pittura, il blocco (per lo più di legno) in scultura non sono un mezzo o un linguaggio per manifestare le immagini, ma materia che, sotto l'azione rude della tecnica, diventa immagine.

Poiché l'opera materializza direttamente l'immagine, il pittore non è tenuto a scegliere i colori secondo un criterio di verosimiglianza: può fare le sue figure in rosso o in giallo o in blu esattamente come lo scultore è libero di fare le proprie in legno o in pietra o in bronzo. È un processo di attribuzione di significato mediante il colore, analogo a quello per cui nella imagerie popolare il diavolo è rosso o verde, l'angelo bianco o celeste.

L'attributo implica un giudizio, un atteggiamento morale o affettivo sull'oggetto a cui si applica; e poiché il giudizio viene dato a percepire insieme con l'oggetto, si manifesta come deformazione o distorsione dell'oggetto. La deformazione espressionista, che in alcuni artisti arriva ad essere aggressiva e oltraggiosa (per esempio, Nolde), non è deformazione ottica: è determinata da fattori soggettivi (l'intenzionalità con cui si affronta la realtà presente) ed oggettivi (l'immedesimazione dell'immagine con una materia resistente o riluttante). Come i Fauves, gli espressionisti tedeschi assumono come punto di riferimento l'arte dei primitivi. Nei feticci negri, tuttavia, non vedono i simboli di miti remoti, le creazioni di una civiltà più autentica. Vedono, allo stato 94

puro o di piena creatività, il lavoro umano. Lo scultore ha preso un tronco d'albero, e intagliandolo, gli ha imposto un significato, ne ha fatto un dio: non, si badi, l'immagine di un dio, ma un dio in persona. Non ha rappresentato il non-visibile per mezzo del visibile né rivelato il significato recondito del tronco: con la forza magica della sua tecnica ha costretto la totalità del sacro ad immedesimarsi con un frammento della realtà. È un processo paradimmatico ma ambiguo.

Ambigua, del resto, è tutta la poetica degli espressionisti tedeschi; ed all'ambiguità non si vuole sfuggire, perché ambigua è considerata la stessa condizione esistenziale dell'uomo. La deformazione espressionista non è la caricatura della realtà: è la bellezza che, passando dalla dimensione dell'ideale a quella del reale, inverte il proprio significato, diventa bruttezza ma sempre conservando il suo segno di elezione. Per questa bellezza quasi demoniaca del colore che spesso s'accompagna a figure ostentamente brutte (almeno secondo i canoni correnti) l'immagine acquista una forza di perentorietà ultimativa, come se davvero oltre quell'immagine non possa più esservi pensiero.

La poetica espressionista, che rimane pur sempre fondamentalmente idealistica, è la prima poetica del brutto: ma il brutto non è altro che un bello caduto e degradato. Conserva il suo carattere ideale come gli angeli ribelli conservano, ma col segno negativo del demoniaco, il loro carattere soprannaturale: e la condizione umana, per gli espressionisti tedeschi, è appunto quella dell'angelo caduto. V'è dunque un doppio movimento: discesa e degradazione del principio spirituale o divino che,

fenomenizzandosi, si congiunge col principio materiale; ascesa e sublimazione del principio materiale per congiungersi con lo spirituale.

Questo conflitto in atto determina il dinamismo, l'essenza dionisiaca, orgiastica e tragica insieme, dell'immagine, ed il suo doppio significato di sacro e demoniaco.

La polemica sociale degli espressionisti tedeschi non si ferma alla scelta con cui l'artista rinuncia alla qualità di intellettuale borghese per quella di lavoratore, uomo del popolo. La borghesia è chiamata in causa come responsabile dell'inautenticità dell'esistenza sociale, del fallimento dell'impresa umana, di quella che per Nietzsche era la totale negatività della storia. Se per esistere bisogna volere esistere, lottare per esistere, è segno che nel mondo vi sono forze negative che si oppongono all'esistenza. L'esistenza è autocreazione; ma se il 95

meccanicismo del lavoro industriale è anti-creativo, per questo fatto stesso è distruttivo. Distrugge la società, lacerandola in classi sfruttatrici e sfruttate; distrugge il senso del lavoro umano, separando ideazione ed esecuzione; finirà per distruggere con la guerra l'umanità intera. Ricominciare tutto da capo significa rifare ex novo la società. Si capisce così perché gli espressionisti tedeschi insistano fino all'ossessione sul tema del sesso: è il rapporto uomo-donna che fonda la società, ed è proprio questo che la società moderna deforma e rende perverso, negativo, alienante. La società industriale si aggira senza scampo nell'alternativa di volontà di potenza e complesso di frustrazione: solo dalla condanna totale del lavoro non-creativo imposto all'umanità può germogliare una nuova civiltà. Soltanto l'arte, come lavoro puramente creativo, potrà compiere il miracolo: riconvertire in bello quello che la società ha pervertito in brutto. Di qui il tema etico fondamentale della poetica espressionista: l'arte non è soltanto dissenso rispetto all'ordine sociale costituito, ma volontà ed impegno di mutarlo. È quindi un dovere sociale, un servizio a cui si adempie.

L'Austria rientra nell'orbita culturale tedesca, ma il suo tempo storico ha un ritmo più lento: nel lungo tramonto dell'impero asburgico la società gerarchica si dissolve, non si vede il principio di una società nuova. E. SCHIELE (1890-1918) sviluppa in senso espressionista, con tetra e disperata violenza, la malinconia di Klimt: è una discesa nel profondo della psiche, una ricerca della morte nella radice stessa dell'essere la sessualità;

ed è la prima volta che la crudezza carnale del sesso entra nella pittura. Non è un caso che un grande disegnatore e illustratore, A. KUBIN (1877-1959), esplori il dominio vago e sterminato del sogno proprio quando, nella stessa Vienna, Sigmund Freud impostava sullo studio dell'attività onirica la sua ricerca psicanalitica.

O. KOKOSCHKA (1886-1980), muovendo da Klimt, si mette ben presto in contatto con gli espressionisti tedeschi: ma la sua è una ricerca critico-analitica tutta in profondità, senza prospettive di riscatto "creativo". Per raggiungere il livello della "vita" bisogna corrodere gli strati formati da tutto ciò che si chiama comunemente "la vita", giungere là dove l'esistenza individuale si dissolve nel

"tutto". Anche per Kokoschka il problema della società nasce col rapporto originario uomo-donna: ma amore e morte sono comunicanti, ed anche per 96

questa via l'individuo ritorna all'indistinzione del "tutto" (l'arte come ritorno al grembo dell'essere è anche il tema della poetica di Rilke, il grande poeta austriaco). Il colore-segno si ribella ad ogni ordine: non accetta la prospettiva e non il tono, ma cede improvvisamente a impulsi di tenerezza o di collera di gioia o di strazio. L'impressionismo, per lui, non è autenticità della sensazione, ma autenticità e libertà dell'esistere. Libertario e, nel fondo, anarchico, Kokoschka non crede nel presente né in un futuro ordine sociale: il mondo è una moltitudine di individui, una ridda di atomi. Nulla si crea, nulla si distrugge: nulla di ciò che è stato può non essere. La realtà è caotica, ma proprio perché non c'è una struttura che li inquadri, i frammenti di cui è fatta sono più vitali. Un quadro è una miriade di segni colorati, così vivaci che sembrano agitarsi sulla tela: ciascuno di essi è un momento vissuto, che tuttavia non si dà come stinta memoria ma come sensazione interiore immediata. I ritratti di questo periodo sono straordinariamente caratterizzati, i paesaggi sono "ritratti" di luoghi ben individuati; ma il punto in cui la realtà precipua di quella persona o di quel sito si anima e vive è anche quello del suo frantumarsi e disgregarsi nel moto molecolare del tutto. Così la pittura di Kokoschka si ricollega da un lato al dissolvimento formale del Rococò austriaco, dall'altro all'Impressionismo: soltanto, non v'è più distinzione tra oggetto e soggetto, il mondo che si vede è il mondo in cui si è e che si muove intorno a noi, che ci muoviamo in esso. Non c'è più problema di forma né di immagine: il

problema che Kokoschka pone per primo è quello del segno, come trascrizione immediata di uno stato sensorio o affettivo. Questo anticlassicismo manieristico è anche il limite della sua statura pittorica, che non è quella di un Greco, ma di un Magnasco.

Gettando un ponte tra Espressionismo e Impressionismo, la pittura di Kokoschka ha avuto una vasta risonanza in Europa, specialmente dopo la prima guerra mondiale quando si volge a rappresentare con un allegorismo frenetico il disfacimento del mitologismo classico nella furia dissennata del mondo moderno.

Si prestava ad essere interpretata come una nuova, persuasiva proposta europea: storicamente fondata su quel tardo Barocco che, portando al limite del disfacimento ogni costituito linguaggio formale, aveva stabilito, se non un principio d'unione, una possibilità di libera circolazione tra le culture figurative 97

europee. In questo senso fu infatti interpretata da C. SOUTINE (1894-1943), espressionista a Parigi ed uno dei maggiori esponenti di quella eterogenea École che radunò pittori d'ogni paese (molti di essi ebrei) in quello che veniva a buon diritto considerato il centro irradiante di una cultura figurativa cosmopolita.

Die Brücke si è sciolta nel 1913, quando già il nuovo gruppo Der blaue Reiter aveva avviato la ricerca in senso non-figurativo. Quasi a contrastare questo indirizzo meno impegnato nella problematica sociale, che la guerra perduta aveva inasprito, si forma la corrente, ancora tipicamente espressionista, della Neue Sachlichkeit (nuova oggettività) che della società tedesca del dopoguerra vuole dare un'immagine atrocemente vera, senza il velario idealizzante e mistificante della "buona" pittura o letteratura. Ne fanno parte M. BECKMANN

(1884-1950), O. DIX (1891-1968), G. GROSZ (1893-1959). Beckmann è un pittore di formazione classicista che ama le grandi, oratorie composizioni allegoriche: un Hodler trent'anni dopo, che canta non più l'ascesa, ma l'apocalittica caduta dell'umanità. Ribalta la visione: gli dèi caduti (il tema della Götterdämmerung di Nietzsche) diventano mostri, ma la loro bruttezza conserva la grandezza ed il fascino della bellezza perduta. Dix è stato in pittura ciò che nella narrativa è stato Remarque, l'autore di À l'Ouest rien de nouveau: il descrittore lucido, spietato, quasi fotografico delle miserie, delle infamie, della macroscopica stupidità della guerra. Il

processo di demistificazione della classe dirigente tedesca è spinto più a fondo da un artista esplicitamente politico, il disegnatore e caricaturista George Grosz. Dal 1916 al '32, quando la persecuzione nazista lo costrinse a rifugiarsi negli Stati Uniti, ha condotto una lotta politica senza quartiere, attaccando e denunciando con aspro sarcasmo i ceti dirigenti, militari e capitalisti, responsabili e sfruttatori della guerra e della disfatta. Non ha bisogno di ricorrere all'invettiva: la fredda analisi della situazione basta a rivelare, sotto la maschera della rispettabilità borghese, la perversione degli istinti, la cupa libidine di violenza e di potere. Utilizza i più moderni processi di comunicazione visiva (compreso il Cubismo e il Futurismo) per sintetizzare nella stessa figura gli aspetti contraddittori di una socialità esteriore e di una asocialità di fondo: è il primo a scoprire nell'autoritarismo politico, nell'avidità di potere, nella corsa alla ricchezza i sintomi della nevrosi, di una pericolosa e forse 98

mortale follia, di un colpevole imbruttirsi del mondo. La sua opera aveva bisogno dello sdegno e della furia contro la borghesia avida e crudele, poi degenerata nel nazismo. In America, senza lo stimolo della rivolta politica, la sua vena si esaurisce.

L'architettura espressionista si è sviluppata nel clima agitato del dopoguerra tedesco. Bisognava ricostruire una società in sfacelo: le forze democratiche volevano un'economia di pace e di cooperazione internazionale, le forze reazionarie volevano un'economia che preparasse un nuovo sforzo bellico, la rivincita. Gli architetti si rendono conto di rappresentare lo spirito "costruttivo"

della nuova Germania democratica, prendono coscienza dell'importanza politica della loro qualità di tecnici responsabili. Si raggruppano, si organizzano, si inseriscono nel processo rivoluzionario che stava svolgendosi nel paese (e che sarà stroncato dal nazismo): seguono cioè l'esempio della "avanguardia" artistica russa, che aveva legato il processo di rinnovamento dell'arte al processo rivoluzionario della società. Si istituisce un Consiglio del lavoro per l'arte; si forma il Gruppo di Novembre (Novembergruppe), nucleo di ricerca e sperimentazione edilizia e, nello stesso tempo, elemento di pressione per ottenere che lo Stato incoraggi le nuove esperienze in vista di un'urbanistica rispondente alle esigenze di vita e di lavoro del popolo, e non più subordinata al profitto degli speculatori.

L'anima del gruppo è BRUNO TAUT (1880-1938): in pratica, partecipano al movimento tutti gli architetti "moderni", dai più anziani, come Poelzig e Behrens, ai più giovani, come E. MENDELSON (1887-1953) e H. SCHAROUN (1893-1972). L'orientamento del Gruppo di Novembre può parere utopico, arbitrario, aberrante: la Germania del dopoguerra aveva bisogno di ben altro che di fantasie architettoniche, come quelle di Finsterlin, di improbabili "città alpine", di immaginari "teatri di massa" in cui si sarebbe finalmente avverato il sogno, prima ancora wagneriano che espressionista, della "opera d'arte totale", sintesi corale di tutte le arti. In realtà il Gruppo di Novembre ha avuto una breve vita: ben presto i suoi uomini di punta, come Gropius e lo stesso Taut, si mettono alla testa del rigoroso razionalismo architettonico tedesco. È tuttavia importante che nell'immediato dopoguerra si sia fatto appello all'invenzione e alla creazione come antidoto della depressione generale, si sia aperto il campo alla 99

sperimentazione formale più spregiudicata, si sia cercato di utilizzare tutti gli spunti nuovi che si erano manifestati nell'ambito del modernismo architettonico, compreso Gaudí.

La Torre Einstein (1919-23) di Erich Mendelsohn è la chiave dell'architettura espressionista. L'architetto ha individuato la funzione specifica dell'edificio (osservatorio astronomico e centro di ricerca scientifica): ha modellato sulla funzione il blocco murario esattamente come uno scultore modella sul gesto della figura le masse plastiche della statua. E un richiamo alla scultura indubbiamente c'è: forse alla sintesi plastico-dinamica di Boccioni. L'edificio non è più concepito come una combinazione di piani, ma come un blocco unitario plasmato e scavato. "L'edificio... costituiva un'integrazione tra macchinario e ambienti utili, una specie di scocca di muratura e cemento" (F. Borsi). Non diversamente, nelle sue costruzioni urbane Mendelsohn realizza soluzioni formali che non soltanto corrispondono alla funzione, ma la esprimono in quanto moto vitale integrato nel dinamismo della realtà sociale. Dall'analisi dei diversi temi funzionali passa alla determinazione della loro sintesi, della funzione unitaria che comprende e risolve nel proprio dinamismo le funzioni particolari; e dalla sintesi funzionale alla definizione di una forma che la scarichi nello spazio, che è poi lo spazio della vita sociale, la città. Si può forse rimproverare a Mendelsohn un tono talvolta enfatico o esclamativo,

un gusto del “personaggio” architettonico che per certi aspetti lo avvicina a Beckmann; non è giusto rimproverargli di aver concentrato l’interesse sulla realtà oggettuale-funzionale dei singoli edifici, trascurando il problema urbanistico generale. In realtà Mendelsohn tende a fare dell’edificio funzionale un protagonista della scena urbana, sostituendo così con l’evidenza del dinamismo funzionale la statica rappresentatività dei “monumenti”.

Benché non vi sia stata una vera e propria corrente espressionista, l’esperienza espressionista compiuta da alcuni dei maggiori architetti moderni nell’immediato dopoguerra tedesco ha avuto un’importanza notevole per l’ulteriore sviluppo dell’architettura. Ha spostato il problema della funzionalità dal piano della pura tecnica costruttiva e della risposta ad esigenze pratiche al piano di una funzionalità visiva o di comunicazione. Ha contrapposto all’idea dell’architettura che interpreta una realtà naturale o sociale data, l’idea dell’architettura che la 100

modifica, cioè pone una nuova realtà. Ha fissato nella invenzione un valore integrativo della pura progettazione sulla base di dati oggettivi. Ha aperto all’architettura europea la possibilità di più approfonditi rapporti con l’architettura di Wright.

CAPITOLO SESTO - L'EPOCA DEL FUNZIONALISMO

Urbanistica, architettura, disegno industriale

La prima guerra mondiale ha determinato ovviamente un rallentamento dell’attività edilizia, così fiorente nel primo decennio del secolo. Alla ripresa, i costruttori si sono trovati di fronte ad una situazione sociale, economica e tecnologica profondamente mutata. La guerra ha accelerato ovunque lo sviluppo dell’industria, sia in senso quantitativo sia nel senso del progresso tecnologico. Si è prodotto, di riflesso, un ulteriore, vistoso accrescimento delle popolazioni urbane. La classe operaia, cosciente di aver contribuito più di ogni altra allo sforzo bellico e di averne più di ogni altra sofferto, va acquistando un peso politico decisivo: inoltre, la rivoluzione bolscevica ha dimostrato che il proletariato può conquistare e tenere il potere; nell’arte, con i suoi movimenti sperimentali e d’avanguardia, può dar luogo a una trasformazione radicale della struttura e della finalità, nonché della figura sociale dell’artista. A sua volta, la borghesia professionale si sta trasformando in classe di tecnici dirigenti.

A causa del mutamento quantitativo e qualitativo dei suoi contenuti e del suo dinamismo funzionale, nonché del crescente sviluppo della meccanizzazione dei servizi e dei trasporti, la struttura della città non risponde più alle esigenze sociali.

Il problema urbanistico, che prima della guerra si prospettava come prefigurazione quasi utopica di una situazione di là da venire, si presenta ora urgente e gravissimo. Ha un aspetto funzionale: la città è un organismo produttivo, un congegno che deve sviluppare una certa forza-lavoro e quindi 101

liberarsi di tutto ciò che intralcia o ritarda il suo funzionamento. Ha un aspetto sociale: la classe operaia è ormai la componente più forte della comunità urbana, non può più essere considerata alla stregua di uno strumento manovrato e irresponsabile. Ha un aspetto igienico, in senso fisiologico e psicologico: la città-

fabbrica è insalubre per i miasmi che l'invasano e per la densità della popolazione, inoltre è un ambiente opprimente, psicologicamente alienante. Ha un aspetto politico: per dare alla città un certo coefficiente di agibilità e di funzionalità, cioè per utilizzarla, bisogna toglierla dalle mani di chi, semplicemente, la sfrutta per il proprio profitto. Obbiettivamente, quello che ha impedito e tuttora impedisce l'adeguamento della struttura alla funzione urbana ed è la causa prima del disordine delle città è la speculazione immobiliare. Ha infine un aspetto tecnologico: non soltanto la tecnologia industriale sostituisce la tecnica tradizionale o artigianale delle costruzioni, ma se il problema dell'architettura viene posto, come necessariamente viene posto, a scala urbanistica e quindi di produzione edilizia in serie, quel problema non può aver soluzione al di fuori della tecnologia industriale.

Questo insieme di cose muta radicalmente la figura professionale dell'architetto: prima che un costruttore, dev'essere un urbanista, progettare lo spazio urbano.

Si determina subito una netta distinzione tra i molti mestieranti, che si mettono al servizio della speculazione immobiliare e l'aiutano a peggiorare la condizione della città, ed i pochi coscienti della loro funzione, della loro responsabilità, della loro dignità di professionisti o di tecnici, che cercano di opporre progetti di utilizzazione razionale allo sfruttamento incontrollato dei suoli. Non è più la vecchia distinzione di empirici e teorici, di artisti e

ingegneri, ma una distinzione di ordine morale per cui gli architetti che si pongono in concreto il problema funzionale della città sono i soli a condurre una libera ricerca ed a raggiungere risultati esteticamente validi.

Se i mestieranti al servizio del capitale immobiliare mirano allo sfruttamento del suolo urbano secondo i procedimenti operativi tradizionali, e quindi si oppongono ai nuovi metodi di progettazione, alle nuove tecnologie ed alle nuove forme architettoniche (salvo ad imitarle in modo esteriore e banale quando vengono di moda), la loro opposizione non nasce, come nel passato, da un reale 102

attaccamento alle tradizioni: nel nostro secolo, ogni volta che si sente parlare della necessità di difendere la “tradizione classica” dell’architettura, si può essere matematicamente certi che si parla in malafede e che ciò che si vuol difendere è il diritto allo sfruttamento speculativo indiscriminato contro il dovere di utilizzare funzionalmente il suolo e l’apparato urbano. Il classicismo adottato come architettura ufficiale dal fascismo in Italia e dal nazismo in Germania non ha il minimo fondamento nell’architettura classica, di cui presuppone anzi la totale ignoranza. La lotta per l’architettura moderna è stata dunque una lotta politica, più o meno inquadrata nel conflitto ideologico di forze progressive e reazionarie: lo prova il fatto che là dove le forze reazionarie hanno preso il potere e soffocato le forze progressive (col fascismo in Italia, col nazismo in Germania, col prevalere della burocrazia di stato sulle spinte rivoluzionarie in U.R.S.S.) l’architettura moderna è stata repressa e perseguitata. L’architettura moderna si è sviluppata, in tutto il mondo, secondo alcuni principi generali: 1) la priorità della pianificazione urbanistica sulla progettazione architettonica; 2) la massima economia nell’impiego del suolo e nella costruzione al fine di poter risolvere, sia pure a livello di un “minimo d’esistenza”, il problema delle abitazioni; 3) la rigorosa razionalità delle forme architettoniche, intese come deduzioni logiche (effetti) da esigenze obbiettive (cause); 4) il ricorso sistematico alla tecnologia industriale, alla standardizzazione, alla prefabbricazione in serie, cioè la progressiva industrializzazione della produzione di cose comunque attinenti alla vita quotidiana (disegno industriale); 5) la concezione dell’architettura e della produzione industriale qualificata come fattori condizionanti del progresso sociale e dell’educazione democratica della comunità.

Nell'ambito di questa, che possiamo chiamare l'etica fondamentale o la deontologia dell'architettura moderna, si distinguono diverse impostazioni problematiche e diversi indirizzi, dipendenti dalle diverse situazioni oggettive, sociali e culturali. Si possono così distinguere: 1) un razionalismo formale, che ha il suo centro in Francia e fa capo a Le Corbusier; 2) un razionalismo metodologico-didattico, che ha il suo centro in Germania, nella Bauhaus, e fa capo a W. Gropius; 3) un razionalismo ideologico, quello del Costruttivismo sovietico; 4) un razionalismo formalistico, quello del Neo-plasticismo olandese; 5) 103

un razionalismo empirico dei paesi scandinavi, che ha il suo massimo esponente in A. Aalto; 6) un razionalismo organico americano, con la personalità dominante di F. L. Wright.

I. Come Picasso, di cui si può considerare il parallelo in architettura, LE CORBUSIER (1887-1965) non è stato soltanto un grande artista, ma un magnifico agitatore culturale, un'inesauribile sorgente di idee, un faro. Teorico, polemista battagliero e brillante, propagandista infaticabile, con la sua opera di architetto e di scrittore (che ha un posto emergente nella letteratura artistica contemporanea) ha fatto del problema dell'urbanistica e dell'architettura uno dei grandi problemi della cultura del nostro secolo. La sua opera architettonica è parsa a taluno priva di un'intrinseca, univoca coerenza: che rapporto può esservi tra la Villa Savoye e la cappella di Ronchamp? Il rapporto c'è, anche se Le Corbusier, come Picasso, ha cambiato stile più volte. La coerenza sta nella sua condotta, e questa è stata anzitutto, nel senso più alto del termine, politica: una grande, illuminata, generosa politica dell'urbanistica e dell'architettura.

Il fondamento del razionalismo di Le Corbusier è cartesiano, lui stesso lo dichiara; il suo sviluppo è illuministico, alla Rousseau. L'orizzonte è il mondo, ma il centro della cultura mondiale rimane, per Le Corbusier, la Francia. Giudica la società fondamentalmente sana e il suo legame con la natura originario e insopprimibile: l'urbanista-architetto ha il dovere di procurare alla società una condizione naturale e nello stesso tempo razionale di esistenza, ma senza arrestare lo sviluppo tecnologico, perché il destino naturale della società è il progresso. Nessuna ostilità di principio verso l'industria, dunque: basterà pregare gli industriali (che naturalmente fingeranno di non sentire) di fabbricare meno cannoni e più abitazioni.

La forma artistica è il risultato logico del “problema bene impostato”: i piroscafi, gli aerei, la cui forma corrisponde esattamente alla funzione, sono belli come il Partenone. Naturalmente il problema bene impostato è quello che ha tutti i suoi dati a posto, e la cui soluzione non lascia incognite o resti. Riducendo i dati a fattor comune ne rimarranno due soli: la natura da un lato, la storia o civiltà dall’altro. Ecco l’equazione che bisogna risolvere, trasformando in una simmetria quella che pare una contraddizione. Poiché nel dominio della ragion pura non 104

sussistono contraddizioni, non può esservi contrasto tra l’oggetto-edificio e l’oggetto-natura, tra la cosa e lo spazio. Sono entità simili, riducibili l’una all’altra con semplici rapporti di proporzione. Le Corbusier troverà la formula, pitagorica: l’uomo misura di tutte le cose, la misura umana, il Modulor. L’edificio non disturberà l’aperta natura ponendosi come un blocco ermetico; la natura non si fermerà alla soglia, entrerà nella casa. Lo spazio è continuo, la forma deve inserirsi, come spazio della civiltà, nello spazio della natura. Le Corbusier è stato pittore, da giovane (col suo vero nome, Jeanneret, ha lanciato con Ozenfant il manifesto post-cubista del Purismo): la sua concezione dello spazio continuo, inseparabile dalle cose che avvolge, attraversa, compenetra, deriva appunto dal Cubismo. Non è astrazione né formalismo: la costruzione ideale dello spazio diventa la costruzione materiale dell’edificio. La casa come volume librato su pilastri (pilotis), in modo che sotto si circoli senza che il movimento della città venga interrotto dai blocchi massicci delle costruzioni né incanalato nei cunicoli soffocanti delle strade; la città che entra nelle vie interne dei palazzi col suo traffico minuto di negozi e di servizi per la vita quotidiana; gli appartamenti non stratificati, ma incastrati l’uno nell’altro a livelli multipli; i giardini sulle terrazze, la natura che entra nella costruzione: ecco altrettante idee che da Le Corbusier sono passate nell’edilizia corrente, ma che Le Corbusier ha dedotte dalla concezione cubista dello spazio continuo, plastico, praticabile, a più direzioni e dimensioni. Questo spazio Le Corbusier declina a tutte le scale di grandezza.

A scala urbanistica: e sono i piani urbanistici che elabora o soltanto abbozza per molte città d’Europa (Ginevra, Anversa, Barcellona, Marsiglia, Parigi), d’Africa (Algeri), del Sud-America (Buenos Aires, Rio de Janeiro, Bogotá), dell’India (Chandigarh, la sola interamente realizzata); o le enormi

“unità d’abitazione” di Marsiglia e di Nantes, vere e proprie città-case, in cui si combina l’esigenza dell’intimità individuale e quella del “vivere insieme” della comunità.

A scala edilizia: e sono gli edifici pubblici o destinati all’assistenza sociale, le scuole, i musei, le case di appartamenti, i villini. A scala d’oggetto: come la cappella di Ronchamp, che è un perfetto oggetto plastico, una scultura all’aria aperta o come i mobili metallici progettati per l’industria.

105

Tendenzialmente Le Corbusier è un classico, come Picasso: tutto si risolve nella chiarezza della forma, e questa risolve tutto, perché la forma giusta è, ad un tempo, la forma della realtà e della coscienza, della natura e della storia. E

tuttavia la sua grande figura umana ha un limite: di aver voluto essere un benefattore dell’umanità, esserlo stato (più ottimista, in questo, di Picasso: che dell’umanità in pericolo si è fatto difensore, paladino in armi). Si è sentito investito di una missione storica, vi si è dedicato con un impegno lucido e coraggioso che sarebbe da vili non ammirare; ma infine, malgrado il suo vivacissimo, spregiudicato interesse per la vita sociale, si è sempre sentito al di sopra di essa, come un salvatore. Per ogni problema aveva pronta la soluzione giusta, ed era sempre la più semplice, perché non il raziocinio, il pregiudizio è complicato.

Senonché, tra le due guerre e con la manifesta tendenza del capitalismo mondiale a trasformarsi da sistema economico in sistema di potere, l’umanità non aveva bisogno di un San Giorgio che lottasse col drago, ma di qualcuno che l’aiutasse a prendere coscienza delle sue lacerazioni, dei suoi mali interni, ed a trovare in se stessa la forza e la volontà di risolverli. Non aveva, insomma, bisogno di sentirsi dire “non muoverti, ci penso io”, ma “muoviti, pensa ai casi tuoi”.

II. Alla fine della prima guerra mondiale la Germania, sconfitta, è in una condizione politica, sociale, economica tragica. È lacerata dai conflitti di classe: da un lato i militari ed i grandi capitalisti che hanno voluto la guerra, con essa hanno realizzato enormi profitti ed ora addossano la colpa della sconfitta al disfattismo della classe operaia invocando il riarmo e uno Stato forte che scateni un’altra guerra, di rivincita; dall’altro, il popolo, che ha sostenuto tutto il peso della guerra ed ora è il solo a subire le conseguenze

della disfatta. Gli intellettuali chiedono e compiono una rigorosa autocritica della società ed anche della cultura tedesca: troppo spesso era stato esaltato il mito della nazione, dello Stato etico, della missione di dominio e di guida assegnata dal destino alla razza germanica e ai suoi nibelungici campioni. Ora a codesto irrazionalismo politico, che porta all'exasperazione delle contraddizioni sociali e alla violenza, bisogna opporre un razionalismo critico, che dialettizzi tutti i contrasti e li risolva a fil di logica e non di spada.

106

Che il funzionalismo architettonico tedesco s'inquadri in questa situazione storica è provato dal fatto ch'esso nasce dall'Espressionismo del Gruppo di Novembre (1918), in cui si riflettevano, ad un tempo, la coscienza del disastro e l'ansia, non già di una brutale rivincita, ma di una rinascita ideale. Lo stesso W. GROPIUS

(1883-1969), che subito dopo si metterà a capo del razionalismo tedesco, ha partecipato a quella crisi di utopismo espressionista: quello che pare il freddo rigore del suo programma è, in realtà, la lucida difesa della coscienza dal disordine e dalla disperazione della catastrofe storica.

Come Le Corbusier, Gropius va veduto nel suo duplice aspetto di artista e di animatore culturale. Ma Le Corbusier è un vulcano di idee, Gropius il sostenitore fermissimo di un'idea, di un programma di un metodo. Le Corbusier detta leggi, lancia proclami, discute, argomenta, persuade; Gropius fonda (1919) e dirige una scuola esemplare, la prima scuola "democratica". Le Corbusier fa una politica tutta sua, la politica della ragione che naturalmente porta la società a costruire e non a distruggere; Gropius analizza la situazione e fa la propria scelta, coordina il proprio programma d'azione con quello di una corrente politica ben precisa, la socialdemocrazia. Come architetto, Le Corbusier si mette in gara con i grandi pittori del tempo, perché l'ideale classico della forma è universale; ora si avvicina a Braque, ora a Gris, ora a Picasso; Gropius non crede all'universalità dell'arte, ma convoca intorno a sé, nella Bauhaus di Weimar, gli artisti più avanzati (Kandinsky, Klee, Albers, Moholy-Nagy, Feininger, Itten), ottiene la loro collaborazione, li persuade che il luogo dell'artista è la scuola, il suo compito sociale l'insegnamento. Si capisce perché: lo scopo immediato è di riannodare tra l'arte e l'industria produttiva il legame che univa l'arte all'artigianato; l'arte è dunque uno dei due dati

del problema e non è nulla di astratto, ma quella che fanno gli artisti più avanzati, della cui presenza e del cui impegno, dunque, la scuola non può fare a meno.

La Bauhaus è stata una scuola democratica nel senso pieno del termine: appunto per questo il nazismo, appena arrivato al potere, l'ha soppressa (1933).

Era fondata sul principio della collaborazione, della ricerca comune tra maestri e allievi, parecchi dei quali sono ben presto diventati docenti. Oltre che scuola democratica, era scuola di democrazia: il concetto era che una società 107

democratica (cioè funzionale, e non gerarchica) sia una società che si autodetermina, cioè si forma e sviluppa da sé, organizza ed orienta il proprio progresso. Progresso è educazione, strumento dell'educazione è la scuola; dunque la scuola è il seme della società democratica. Bauhaus significa "casa della costruzione"; perché una scuola democratica è una scuola della costruzione? Perché la forma della società è la città, e costruendo la città la società costruisce se stessa. Al vertice di tutto sta, dunque, l'urbanistica, perché ogni azione educativa educa a fare la città ed a vivere da cittadini, civilmente.

Vivere civilmente significa vivere razionalmente, ponendo e risolvendo ogni questione in termini dialettici. La razionalità deve inquadrare i grandi ed i piccoli atti della vita: deve essere razionale la città in cui si vive, la casa in cui si abita, il mobile e l'utensile di cui ci si serve, l'abito che si indossa. Un solo metodo di costruzione o, più precisamente, di progettazione, deve determinare la forma razionale di tutto ciò che serve alla vita e la condiziona; e poiché tutto è o sarà prodotto dall'industria, tutto si riduce a progettare per l'industria: il piano regolatore di una grande città è disegno industriale come il progetto di un cucchiaino. Certo un piano urbanistico comporta la distribuzione ed il coordinamento di tutte le funzioni sociali: abitazione, lavoro, istruzione, assistenza, svago; ma anche l'eliminazione di tutto ciò che impedisce la circolarità e la continuità delle funzioni, cominciando dalla proprietà privata e dallo sfruttamento speculativo del suolo urbano. La città non è fatta di contenitori di funzioni, la fabbrica non è un capannone dove si lavora, la scuola non è una casa dove si insegna, il teatro non è un edificio dove ci si diverte. È il dinamismo della funzione che determina non solo la forma ma la tipologia degli edifici. Lo stesso

Gropius lo dimostra: poiché considera la scuola come il nucleo formativo della società, ne studia l'organismo funzionale, a cominciare da quella che dirige, la Bauhaus, per la quale nel 1925 costruisce a Dessau una sede che è uno dei grandi capolavori del funzionalismo architettonico europeo; e poiché ritiene che il teatro sia anch'esso un centro educativo-sociale, studia per il regista Piscator il Teatro Totale, la cui architettura è tutta in funzione delle azioni sceniche ed in cui il pubblico non è spettatore, ma partecipa dello spettacolo. Dal problema dei contenuti funzionali si passa logicamente a quello della comunicazione. Anche 108

nella città del passato gli edifici rappresentativi, i monumenti, significavano e comunicavano: la cattedrale significava e comunicava la presenza di Dio o l'autorità della Chiesa, il palazzo reale il potere sovrano, la casa signorile il rango o il censo del proprietario. In definitiva, comunicavano l'ordine gerarchico che veniva imposto dall'alto alla società; in altre parole, la comunicazione era precetto, norma, comando. La società democratica non ha classi, ha solo funzioni; tutte le funzioni sono egualmente necessarie; è tutta fatta di comunicazioni, ma le comunicazioni non scendono dall'alto, circolano. La comunicazione che costituisce il tessuto vitale della società democratica è comunicazione da persona a persona, intersoggettiva. La concezione della città come sistema di comunicazione, che oggi è alla base di ogni serio studio urbanistico, è già presente, sia pure soltanto come intuizione, nella teoria e nella didattica della Bauhaus. Sono comunicazione il tracciato della città, le forme degli edifici, dei veicoli, dei mobili, degli oggetti, dei vestiti, la pubblicità, i marchi di fabbrica, l'involucro delle merci, tutte le specie della grafica, gli spettacoli teatrali, cinematografici, sportivi. Tutto ciò che rientra nell'ambito immenso della comunicazione visiva è oggetto, nella Bauhaus, di analisi, di progettazione.

Molti tipi di oggetti per la produzione industriale in serie che si sono poi e sono tuttora largamente diffusi (per esempio, i mobili in tubo metallico, i diffusori di luce, la nuova struttura della grafica pubblicitaria e dell'impaginazione) sono nati dalle ricerche analitiche della Bauhaus. Si precisa e teorizza il principio della forma standard: fondamentale, dal punto di vista tecnico, per la produzione meccanica in serie, ed importantissimo, dal punto di vista sociologico, per l'accordo che implica, da parte della massa dei consumatori, circa la forma più appropriata e quindi

standardizzata, di certi oggetti. Ma si può immaginare una società in cui tutto sia standardizzato? Desiderabile o no, è la società che l'industrialismo sta preparando, e non è detto che debba essere come un formicaio o un alveare. Lo sarà se quegli oggetti avranno per tutti il medesimo significato; non lo sarà se gli individui saranno in grado di decifrare e interpretare quegli oggetti in tanti modi diversi, cioè se la forma di quegli oggetti sarà tale da sollecitare, ma non condizionare rigidamente l'atteggiamento di chi se ne serve.

Indubbiamente nella teoria e nella didattica della Bauhaus predomina la
109

tendenza a geometrizzare le forme; ma non si tratta di un canone, come nel Purismo francese. La forma geometrica è, si potrebbe dire, una forma pre-standardizzata; ci è così familiare che possiamo servircene indipendentemente dal suo significato concettuale originario, come di un segno a cui è possibile attribuire, mutando le circostanze, significati diversi. È esattamente quello che vuol dimostrare Kandinsky nei dipinti dopo il 1920, nei quali sembra di proposito studiare gli infiniti significati che può assumere, mutando la situazione dello spazio o il colore, il medesimo segno geometrico.

Il metodo progettistico della Bauhaus non è tuttavia il metodo per trovare la forma giusta, la gute Form: è stimolante dei processi psichici della coscienza la forma che non si dà come data, ma è colta nel suo formarsi, cioè nel dinamismo psichico che la produce. Non meno importante del problema della forma (Gestalt) è quello della formazione (Gestaltung). Qui, specialmente, il razionalismo tedesco diverge dal francese, per cui la forma dev'essere razionale perché corrisponde ad una razionalità connaturata dell'essere umano. No, la vita è naturalmente irrazionale: razionale è il pensiero che s'intreccia alla vita, risolve i problemi che essa continuamente pone, la trasforma in coscienza della vita.

L'arte è appunto il modo di pensiero per cui assume significato cognitivo l'esperienza del mondo che si fa mediante i sensi, quello per cui il dato della percezione si dà, all'istante, come forma. È su questo passaggio delicatissimo che il contributo di Klee alla didattica della Bauhaus è stato essenziale, preservandola dal pericolo di uniformarsi al razionalismo meccanico della tecnologia industriale: tutto rivolto a scrutare nelle profondità dell'essere per cogliere le radici prime e più segrete della

coscienza, Klee non si lascia mai prendere dalla vertigine, non smarrisce mai il filo d'Arianna del pensiero. Non traduce l'immagine in concetto, sarebbe stato come distruggerla; si limita a renderla visibile, perché la percezione è già coscienza.

Del resto, benché già nel primo programma del '19 si negasse all'artista il privilegio dell'ispirazione e gli si imponesse l'obbligo morale di una prassi produttiva, la Bauhaus è sempre stata una scuola d'arte, anzi un vivacissimo centro di cultura artistica in contatto con tutte le tendenze avanzate dell'arte europea: con il Neo-plasticismo olandese, con il Costruttivismo russo, perfino col 110

Dadaismo e il Surrealismo. Nonostante l'assunto razionalista, nei programmi e nelle manifestazioni interne della Bauhaus è sempre stata data una parte importante alle attività dirette a stimolare l'immaginazione. In quella scuola-madre del razionalismo architettonico tedesco era fondamentale l'insegnamento dell'arte teatrale, affidato a O. SCHLEMMER (1888-1943): e non soltanto come architettura del teatro e scenografia ma come regia, coreografia, azione scenica, danza.

Anche l'opera urbanistica e architettonica di Gropius non può considerarsi la pura e semplice applicazione di una formula razionalistica. Allievo di Behrens, già nel 1911, col progetto delle officine Fagus, muta radicalmente la concezione dell'architettura industriale risolvendo insieme il problema della strumentalità dell'edificio e quello delle condizioni igieniche e psicologiche del lavoro. Le grandi pareti vetrate annullano la separazione tra spazio esterno ed interno; le strutture portanti si riducono ad una successione di piani ortogonali; l'edificio non è più una massa plastica, ma una costruzione geometrica di piani trasparenti nello spazio. Poco dopo (1914), nella "fabbrica modello" per l'esposizione del Werkbund a Colonia, dimostra di aver raccolto più di un suggerimento dall'opera di Wright, di cui appena si incominciava a parlare in Europa; e, subito dopo la guerra, è uno dei protagonisti del movimento architettonico espressionista (Gruppo di Novembre).

Lo spazio, per Gropius, non è nulla in sé: è pura, inqualificata, illimitata estensione. Comincia ad esistere, a delimitarsi, a prendere forma quando viene considerato come dimensione virtuale dell'agire ordinato, progettato, formativo di un gruppo sociale: e per gruppo sociale non si intende astrattamente la società, ma poche o molte persone che vivono insieme

un'esperienza formativa, sia che si tratti dei membri di una famiglia, della scolaresca di una scuola, della maestranza di una fabbrica, degli spettatori di un teatro, degli abitanti di un quartiere. Elemento coesivo del gruppo sociale non sono gli interessi di classe (che utopicamente si danno per superati) e neppure la funzione in senso meccanicistico, ma un'affine condizione psicologica, un'analoga disposizione all'esperienza da compiere. Progettare lo spazio significa progettare l'esistenza, e vale la reciproca: non v'è esistenza cosciente che non sia in qualche modo 111

progettata. Tutta l'opera di Gropius si risolve così nella definizione di una metodologia della progettazione: a scala urbana (quartieri di Karlsruhe e di Berlino), a scala edilizia (scuole, case d'appartamenti e unifamiliari, villini), di disegno industriale (carrozzeria dell'automobile Adler). Poiché l'esistenza che si progetta è esistenza sociale, anche la progettazione dev'essere attività sociale, di gruppo, interdisciplinare: è una garanzia della serietà del lavoro, ma anche della sua intrinseca democraticità. Persuaso che l'architettura non può essere l'opera individuale di un artista, Gropius ha quasi sempre lavorato in collaborazione: specialmente quando, dopo aver lasciato nel '28 la direzione della Bauhaus, non ha più intorno l'apparato operativo di una scuola. Nel '34, quando fugge in Inghilterra, collabora con MAXWELL FRY; dal '37, quando è chiamato a insegnare nella Harvard University negli Stati Uniti, collabora prima con BREUER, un ex-allievo e insegnante della Bauhaus anch'esso emigrato, poi con K. WACHSMANN, col quale studia un sistema di prefabbricazione integrale.

Infine, con i suoi allievi, forma una cooperativa di architetti (T.A.C.) e, da allora, non ha più disgiunto il lavoro personale da quello del gruppo.

Nelle opere del periodo americano, sempre precise dal punto di vista della metodologia della progettazione, manca indubbiamente la tesa volontà di rigore, l'impegno problematico delle opere tedesche tra il 1920 e il '30. È un'altra prova che, nonostante l'assunto razionalistico e l'asserita assolutezza teorica, l'opera di Gropius nasceva dalla situazione storica estremamente drammatica del dopoguerra tedesco: era cioè un intervento decisamente politico. Ma se ciò confuta l'accusa di astrattezza teorica spesso rivolta alla sua opera, anche ne rivela il limite ideologico: Gropius, socialista in Germania, ha cessato di esserlo in America.

L'altro grande protagonista del razionalismo in Germania è L. MIES VAN DER

ROHE (1886-1969): un architetto legato a Gropius da uno strano complesso di affinità e di avversione. Come Gropius, è stato allievo di Behrens; per invito di Gropius prende la direzione della Bauhaus nel 1930; come Gropius, nel '37

lascia la Germania e compie tutto il resto della propria opera negli Stati Uniti.

All'opposto di Gropius, non si pone problemi sociali e non ha interessi urbanistici diretti. Probabilmente pensa che le vecchie città sono destinate a sparire, e non 112

ne tiene conto; i suoi grattacieli saranno i primi elementi della città futura, fatta di enormi prismi trasparenti con grandi vuoti tra gli uni e gli altri. Comincia a progettare grattacieli come involucri di vetro intorno a un'anima strutturale fin dal 1920, come pura ricerca formale. Allora il grattacielo, in Europa, era ancora considerato un elemento caratteristico del folklore urbano americano. A Mies pare invece l'esito logico dell'ideologia del Gruppo di Novembre: la "casa di vetro" nitida come un cristallo e innalzata fino al cielo. Anche per lui il razionalismo è un'utopia logica, un'utopia-ipotesi che la tecnica di domani non mancherà di realizzare. In tutto l'arco della sua ricerca il grattacielo è il tema centrale; quando non progetta per le grandi altezze, progetta per le minime, in estensione; edifici a raso-terra, larghe coperture piane su basse pareti di vetro, con le strutture portanti all'interno, coincidenti con i divisori, le cesure dello spazio abitato. Legato all'esperienza neo-plastica, che per lui è stata decisiva, non ammette che due assi strutturali, verticale e orizzontale, ed una sola entità formale, il piano. Lo spazio naturale non esiste, valgono soltanto i suoi termini estremi: suolo e cielo, uno e infinito. Nessun interesse, dunque, per l'ambiente naturale, sociale, domestico che sia: nel suo razionalismo idealistico l'opera d'arte è un assoluto, non può essere relativa a nulla. Anche gli uomini per cui si fa l'architettura non hanno una propria esistenza: sono i punti che fanno la superficie, i numeri che fanno la serie aritmetica. L'architettura non asseconda né progetta la loro vita, la prescrive: è come un imperativo categorico. Prima che modo di pensiero, la razionalità è un dovere.

La personalità di Mies può parere enigmatica, perfino contraddittoria e, al di là della straordinaria lucidità espressiva, drammatica. Portando il credo razionalista alle ultime conseguenze la sua architettura può parere, più ancora che avveniristica, oltranzista. Nessun altro avrebbe mai immaginato

di piantare nel bel mezzo di una città uno o più parallelepipedi, alti cento metri e più, trasparenti, quadrettati come carta millimetrata: e senza quei grandi corpi d'appoggio, quello scalar delle masse, quei pilastri possenti e rassicuranti con cui i costruttori americani cercavano di rendere psicologicamente e visivamente accettabili, ambientandole, le loro dolomiti architettoniche. Eppure, benché i suoi grattacieli siano sempre concepiti come ripetizione in serie di elementi standardizzati e non 113

possano essere costruiti se non con tecniche industriali avanzate, Mies ha sempre rifiutato di trasformarsi in tecnico-industriale così come ha rifiutato di trasformarsi in sociologo-urbanista. Ha sempre voluto essere un architetto nel senso tradizionale del termine: un artista, un poeta che si misura con la scienza e la tecnica del proprio tempo e la domina, la costringe suo malgrado a produrre bellezza. Come Goethe, che sente così vicino spiritualmente al suo maestro ideale, il neo-classico-romantico Schinkel, è persuaso che se la poesia e la scienza sono verità, e la verità è razionale, anche la poesia è razionale.

La grandezza di Mies non può consistere soltanto nell'essersi conservato poeta praticando la tecnologia. Praticando la tecnologia della produzione in serie ha scoperto che la serialità non esclude il ritmo e che la nuova progettazione è progettazione di ritmi seriali. Ovviamente il ritmo non è determinato soltanto da fattori quantitativi: se così fosse, il battito del metronomo sarebbe la musica perfetta. Come nella musica è la qualità delle note, nell'architettura è la qualità delle forme che sviluppa un ritmo dalla loro ripetizione sociale. E questo è un gran passo avanti, anche rispetto alla perfetta metodologia progettistica di Gropius. E poiché al di là del progetto non c'è che la produzione meccanica degli elementi ed il loro montaggio, l'opera dell'architetto si compie col progetto; e questo non è un preliminare dell'architettura, ma è, integralmente, l'architettura.

Un'architettura, potremmo dire, infinita. Ecco allora spiegato l'enigma dell'apparente ambiguità di Mies, artista e scienziato, mistico e razionalista: se la forma artistica è la forma teoricamente ripetibile all'infinito, la forma di un edificio è una forma al limite di finito e infinito, una forma che con la sua duplicità di realtà e astrazione si colloca al termine ultimo, all'orizzonte estremo della coscienza, e lo definisce.

Il trapianto del razionalismo tedesco negli Stati Uniti, dovuto alla persecuzione nazista, è stato il movente di una crisi, che aveva ragioni

profonde. Gropius, che in Germania si era coraggiosamente battuto per un'urbanistica ed un'architettura democratiche, in America prende per perfetta democrazia il più diffuso benessere economico, l'avanzamento tecnologico, la libertà d'opinione, la meno appariscente ingiustizia sociale. Mette da parte le ideologie come armi inutili; si dedica dalla cattedra a istruire i tecnici professionalmente ineccepibili e 114

politicamente neutri quali il sistema richiede. Collaborando con Breuer, già allievo nella Bauhaus, sacrifica il rigore della ricerca al successo professionale; insieme con Wachsmann mette a punto una metodologia-tecnica della prefabbricazione, che accelera il necessario processo di industrializzazione delle costruzioni, ma esonera il progettista da ogni preoccupazione sociale. Il gruppo cooperativo che forma con i suoi allievi americani è di fatto un'organizzazione di ottimi specialisti al servizio del capitale e degli imprenditori immobiliari: lo dimostra purtroppo il grande grattacielo al centro di New York, che soddisfa gli interessi di forti gruppi finanziari, ma aggrava pericolosamente la già critica condizione urbanistica della città.

Si scopre così, retrospettivamente, il difetto della radice ideologica del razionalismo di Gropius: umana, civile reazione alla prepotenza autoritaria del capitalismo, non riesce tuttavia a portare a fondo l'analisi, a riconoscere nel totalitarismo non già la degenerazione ma la conseguenza ineluttabile del sistema. In certo senso è più coerente Mies, che non ha mai professato un credo ideologico; e che, manifestando fin dai primi studi sul tema del grattacielo la sua inclinazione verso il mito americano, una volta in America rimane fermamente legato al suo "sentimento europeo" della forma. Tuttavia lo stesso rigore razionalistico che lo porta a sostituire, nella progettazione, la ripetizione seriale alla composizione, finisce per spostare la razionalità sul piano dell'astrazione: la razionalità, infine, non pone né risolve più i problemi concreti dell'esistenza, si accontenta di realizzare se stessa. Di qui l'altro aspetto della crisi, opposto a quello del professionismo: la metafisica o l'utopia del razionalismo, con la conseguente identità di metodologia e tecnologia.

La crisi investe tutte le premesse teoriche, programmatiche, didattiche della Bauhaus: in primo luogo la tesi fondamentale della necessaria sostituzione di un'esperienza estetica diffusa, attraverso la progettazione urbanistica-edilizia-industriale, alla concentrazione del valore estetico in

una categoria privilegiata di beni (le opere d'arte). È significativo che questo aspetto della crisi si manifesti proprio nell'opera di BREUER (1902-1962), indubbiamente il maggior designer uscito dalla Bauhaus. Fin dal 1925, inventando i mobili di tubo metallico, aveva instaurato una nuova tipologia, una nuova tecnologia, una nuova funzionalità del 115

mobile. Non era stata soltanto una trovata geniale. Aveva capito che il problema del mobile era bensì un problema architettonico, ma da non risolvere nei termini di "piccola architettura". La questione aveva un aspetto pratico-economico: in case ridotte al "minimo d'esistenza" i mobili non possono essere massicci, invadenti, pesanti. I mobili di tubo metallico sono leggeri, quasi immateriali; sono economici perché si producono facilmente in serie, sono fatti di materiali poco costosi ma non volgari, non sopportano ornamenti. La questione aveva anche un aspetto psicologico-sociologico: come è mutato il rapporto tradizionale tra la persona e la casa, così è mutato il rapporto con l'arredo della casa. Il mobile non è più una sorta di monumento domestico, ma un oggetto utile, maneggevole, simpatico. Perciò Breuer, per risolvere il problema del mobile, si richiama al linearismo intensamente espressivo di Kandinsky e di Klee: di Kandinsky perché nel mobile si riflette pur sempre una intuizione dello spazio, di Klee perché il mobile è come un "personaggio", un'immagine da interpretare, sia pur soltanto con l'uso che se ne fa. Il mobile metallico di Breuer era dunque la prima sintesi operativa e funzionale delle arti, la prima, grande vittoria del "disegno industriale". Eppure, in America, Breuer compie un processo a ritroso, ritorna dal design ad una architettura tradizionale, anche se formalmente moderna.

Costruisce per la ricca clientela americana case e ville che sono altrettanti bellissimi oggetti architettonici, magnificamente ambientati nel paesaggio, straordinariamente comodi e gradevoli. Pezzi unici, tuttavia, "arte di lusso": un'arte che si vale delle tecniche industriali, ormai tanto più raffinate e precise, ma che, di fatto, torna ad essere artigianale.

È sintomatico che il protagonista dell'altro aspetto della crisi del razionalismo, K.

WACHSMANN (n. 1901) sia anch'esso un collaboratore diretto di Gropius: studiano insieme un piano di produzione di case prefabbricate con pannelli standardizzati e prodotti industrialmente.

Per conto proprio Konrad Wachsmann porta innanzi una ricerca essenzialmente teorica, rivolta a individuare quello che potremmo chiamare l'atomo costruttivo: uno, al massimo due elementi (un segmento e un giunto nodale), con i quali è possibile qualsiasi combinazione costruttiva. Evidentemente la determinazione degli elementi è precedente a qualsiasi intenzionalità progettistica; poiché il 116

montaggio a secco è semplice e rapido come e più che nel gioco del "meccano", la progettazione si identifica con la costruzione; in linea teorica si identifica anche con lo smontaggio e il recupero dei materiali, naturalmente utilizzabili per altre costruzioni. Sono le premesse del razionalismo portate fino alle ultime conseguenze, alla soglia dell'assurdo: bruciato ogni residuo di "monumentalità"; raggiunta la funzionalità pura, la possibilità di tessere e articolare, momento per momento, lo spazio; distrutta, non solo figurativamente, la materialità dell'edificio.

Ciascuno potrà ordire lo spazio, come il ragno la propria tela; non avrà che da provvedersi di segmenti e di giunti. Ma questa tessitura dello spazio, che porta al paradosso l'intuizione dell'architettura infinita di Mies, esclude ogni intenzionalità o finalità dall'opera del costruttore: il cui compito, al più, consisterà nel perfezionare, se possibile e nei limiti del possibile, la misura, il peso, la materia, la componibilità dei segmenti e dei giunti, che l'industria produrrà in serie. Portata in una dimensione ormai nettamente metafisica, la razionalità diventa fantasia o gioco, né più si potrà distinguerla dal suo contrario, l'irrazionalità assoluta.

Si collega a questo razionalismo metafisico, benché non ne dipenda, la ricerca dell'americano BUCKMINSTER FULLER (1895-1983): muove anch'essa dall'impiego seriale di elementi prefabbricati e dalla deduzione di infinite possibilità strutturali dal calcolo matematico. Per questa via Fuller giunge alla costruzione delle sue famose cupole geodetiche, per lo più di tralicci metallici e di plastica, senza limiti statici e dimensionali: la più grande finora realizzata dominava come un'immensa bolla trasparente, iridescente di giorno e irradiante luce di notte, l'Esposizione Mondiale di Montreal nel 1967. Ormai la costruzione non è più inserimento di un oggetto nell'ambiente naturale, ma mutamento delle condizioni ambientali: la costruzione non è più che un involucro o una copertura, al cui interno si possono determinare condizioni climatiche ideali. Viene così a cadere la funzione difensiva o isolante che aveva determinato, nei secoli, tutta la

morfologia e tutta la tipologia dell'architettura. Se mai un giorno, generalizzando l'utopia di Fuller, si potesse rivestire il mondo di un unico involucro protettivo, non soltanto muterebbero le forme delle costruzioni, ma l'intera esistenza biologica e perfino la costituzione geologica. Muterebbe anche la concezione di tutti i valori etici, estetici, sociali, politici: ed a mutarli non sarebbero più le idee le decisioni 117

umane, ma i calcoli degli ordinatori elettronici, l'automatismo dei processi tecnologici. In un mondo siffatto, puramente tecnologico, non soltanto l'ideologia politica e l'interesse sociale, ma anche la ricerca artistica non avrebbero più ragione d'essere: e tutti i tentativi compiuti allo scopo di ricollegare la "creazione"

artistica alla "produzione" industriale si concluderebbero con l'esclusione definitiva e totale della ricerca estetica o qualitativa dai processi puramente

"quantistici" della tecnologia pura.

III. Benché movimenti d'avanguardia si siano delineati in Russia fin dai primi anni del secolo, nelle arti figurative e nel teatro, le difficoltà politiche ed economiche hanno impedito, fino al 1920 circa, lo sviluppo di vasti programmi costruttivi. I primi atti dell'avanguardia architettonica s'inquadrano, naturalmente, nel già fiorente movimento costruttivista delle arti plastiche. Da principio si teorizza, si lanciano appelli e manifesti, si progetta per il puro amore della ricerca: per realizzare non ci sono denari, manca l'apporto tecnico e produttivo di una grande industria, la preparazione professionale degli architetti moderni è tutta da fare.

Poiché il Costruttivismo abbatte le barriere tradizionali tra le arti, i modelli formali dei nuovi architetti sono le opere di Malevic, di Tatlin, di Pevsner e Gabo: e questi artisti stessi affrontano, non solo sul piano teorico, il problema dell'architettura. Un'altra fonte vitale è il teatro, in cui gli artisti di sinistra vedono un mezzo potente di educazione del popolo: all'esperienza teatrale (scenografia, coreografia, regia) la nuova architettura sovietica deve la sua tendenza alle soluzioni formali spregiudicate, dinamiche, fortemente emotive. Si dà molta importanza a quello che succede nell'Europa occidentale; le correnti avanzate dell'architettura occidentale sono tutte tendenzialmente socialiste, e la novità delle loro proposte formali è saldamente fondata sulle possibilità delle tecniche moderne. Mendelsohn costruisce una grande fabbrica a Leningrado (1925);

Le Corbusier progetta (1929) la sede dell'Unione delle Cooperative a Mosca.

Specialmente importante l'intervento di Mendelsohn: il Costruttivismo, che mira a esprimere nelle forme architettoniche lo slancio dinamico della rivoluzione, ha una forte componente espressionista. L'estetica del Costruttivismo vuole che

“tutte le aggiunte che la strada della grande città attacca alla costruzione (targhe, pubblicità, orologi, altoparlanti, persino gli ascensori dell'interno) siano inserite 118

nella composizione come punti di uguale importanza”: esattamente come faceva Mendelsohn per esprimere nella forma il contenuto dell'edificio. In una società rivoluzionaria le costruzioni, con la precisione e il movimento delle loro forme, sono il simbolo evidente della costruzione del socialismo.

È la qualità e il limite dell'avanguardia architettonica sovietica. È la qualità: l'architettura è concepita come comunicazione in atto. È il limite: benché in senso funzionale e non rappresentativo, l'architettura tende a diventare scenografica e formalistica, a rispondere a funzioni ideali e immaginarie più che reali. Causa del limite è anche la difficoltà di inquadrare la ricerca architettonica in una concreta pianificazione urbanistica, che il nuovo regime non è ancora in grado d'impostare: potrà farlo soltanto dopo il '28, nel quadro della riorganizzazione radicale dell'economia del paese (piano quinquennale). Le grandi direttive teoriche del Costruttivismo in campo urbanistico sono due: 1) rendere la città espressiva del dinamismo rivoluzionario con le forme degli edifici, l'animazione della vita di quartiere, la vivacità delle sollecitazioni e comunicazioni visive; 2) nel quadro di una più vasta programmazione politico-sociale, trasformare il rapporto tra città e territorio (progetto di città lineari di Ochtovic e Ginsburg) allo scopo di annullare il dislivello tra proletariato industriale urbano e proletariato contadino. Il processo di urbanizzazione dell'Unione Sovietica, che accompagna la trasformazione dell'economia russa da agricola in industriale, è uno dei grandi fatti storici del secolo; ma si è compiuto quando ormai i movimenti d'avanguardia erano stati ufficialmente proscritti e soffocati (1932).

Il punto di partenza della nuova architettura è il progetto di TATLIN per il Monumento alla Terza Internazionale (1919). Contiene tutte le premesse

del Costruttivismo. Indistinzione delle arti: è architettura, struttura provvisoria, scultura costruttivista a scala gigante; funzionalità tecnica e come apparato di comunicazione; espressività simbolica del dinamismo ascendente della spirale inclinata (come una torre Eiffel vista da Delaunay). Grande animatore del movimento è EL LISSITZKY (1890-1941) architetto, pittore, grafico, teorico: è il raccordo tra il Suprematismo ed il Costruttivismo. Svolge anche una febbrile attività, oggi si direbbe, di “pubbliche relazioni”; viaggia, è in continuo rapporto con Gropius, Mies, van Doesburg. Il suo grande progetto è una “internazionale 119

del Costruttivismo”, di cui l’architettura russa, la sola “ingranata” in una rivoluzione in atto, dovrebbe essere il centro coordinatore e propulsore. La posizione di Lissitzky e degli altri architetti del gruppo Asnova (Ladovsky, Melnikov, Vesnin, Golosov ed altri) è chiara: geometrismo, perché la geometria esprime lo spirito razionalistico della rivoluzione; soluzioni formali audacissime (corpi a sbalzo, strutture in vista, meccanismo strutturale scoperto) perché la tecnica che le permette riflette l’etica rivoluzionaria; dinamismo e simbolismo formali, perché la costruzione dev’essere l’immagine-simbolo della società socialista che si autocostruisce. Nel 1923 lo stesso Malevic si inserisce nel movimento, stringendolo maggiormente ai temi formali del Neo-plasticismo olandese, che considera il più valido dei movimenti artistici occidentali: progetta la casa del futuro, il planita, che permetterà agli abitanti di vivere in una situazione spaziale puramente, rigorosamente geometrica.

Il successo dell’avanguardia russa nell’Europa occidentale comincia nel 1925, quando il padiglione sovietico fatto da Melnikov per l’Esposizione Internazionale delle Arti Decorative a Parigi ottiene il gran premio. L’interesse per la straordinaria fioritura architettonica russa è immenso: se l’architettura razionale voleva essere, ed in certo senso è, un processo rivoluzionario incipiente all’interno stesso dei regimi borghesi, l’architettura della rivoluzione russa è la guida e il modello ideale. Il suo prestigio è tale che ai due concorsi banditi nel 1930 per il Teatro statale di Charkow e per il Palazzo dei Soviet a Mosca partecipano tutti i grandi nomi dell’architettura moderna europea. Ma proprio quando l’architettura sovietica sta per mettersi alla testa dell’architettura mondiale, la burocrazia di partito prende il sopravvento, oppone all’avanguardia rivoluzionaria

mestieranti accademici come Jofan e Fomin, riesce a ottenere la condanna politica dell'arte della rivoluzione.

IV. Quando nel 1917 THEO VAN DOESBURG (1883-1931) diede vita ad un movimento d'avanguardia, il Neo-plasticismo (detto anche De Stijl dal titolo della rivista che van Doesburg fondò con Mondrian) l'Olanda aveva una scuola architettonica tra le più avanzate del mondo. La guidava BERLAGE, neo-romanico e "modernista" al principio, ma poi sempre più aperto a tutte le esperienze europee e non-europee. A lui spetta il merito di aver stabilito il primo 120

saldo raccordo tra l'architettura olandese (ed europea) e Wright, anche prima della mostra del grande maestro americano a Berlino (1910). Il movimento De Stijl ha finito ufficialmente di esistere nel 1928, quando la rivista ha cessato le pubblicazioni; ma già da vari anni alcuni dei più autorevoli esponenti del movimento, come Mondrian e Oud, l'avevano abbandonato, non condividendo l'orientamento personale di van Doesburg. Quest'ultimo di fatto era il solo a concepire il Neo-plasticismo come una "avanguardia", con il suo apparato di programmi, manifesti, polemiche, alleanze, e battaglie; per gli altri era un nuovo e più lucido ordine. Tuttavia, anche per i dissidenti dalla linea oltranzista del capo, l'esperienza neo-plastica rimane essenziale; De Stijl è stato, di fatto, uno degli episodi-chiave nella storia dell'arte contemporanea.

Per la sua tensione intellettuale l'avanguardia olandese non ha riscontro che in quella russa; ma ha moventi diversi, nasce dalla rivolta morale contro la violenza irrazionale della guerra che devastava l'Europa. Se ne deduce un giudizio negativo sulla storia: non la violenza, ma la ragione deve determinare i mutamenti nella vita dell'umanità, ed i mutamenti devono prodursi, nei vari campi dell'attività umana, attraverso una revisione radicale delle premesse e dei fini. De Stijl non è una rivoluzione contro una cultura invecchiata per rinnovarla; è una rivoluzione all'interno di una cultura moderna per immunizzarla dai pericoli di ogni possibile corruzione o impurità.

La finalità di De Stijl, in sostanza, è di verificare se possa farsi arte, cioè sviluppare un'attività creativa, in una condizione di immunità storica assoluta.

Che cosa significa? Significa eliminare tutte le "forme storiche" come provenienti da un ambiente impuro, sospette di portare i germi

dell'infezione nazionalista. Si fa eccezione per Wright, esponente di una cultura che non aveva tradizioni nazionali; ma anche le forme di Wright vengono sottoposte ad una sorta di processo di sterilizzazione, accettate come puri fatti formali, schemi di una nuova geometria dello spazio. Si eliminano anche le tecniche tradizionali e la distinzione tra le arti, che ne dipende. Se il principio della forma (e, naturalmente, della pura forma geometrica) è connaturato all'essere umano, la tecnica deve ridursi al minimo necessario per estrinsecarlo. Ma esiste un'arte al di fuori delle tecniche e della storia dell'arte? Il problema è irrilevante: l'arte è soltanto un modo, 121

L'importante è l'atto che realizza l'esperienza estetica, quello con cui la coscienza si fa forma. Alla soglia di una estrema purificazione, che può identificarsi con una nullificazione dell'arte, De Stijl incontra il movimento opposto, Dada: vi sono artisti che hanno partecipato all'uno e all'altro, perché ambedue riportavano il problema dell'arte al punto zero.

Nella poetica neo-plastica è estetico il puro atto costruttivo: combinare una verticale ed una orizzontale oppure due colori elementari è già costruzione. È il principio in cui credono ugualmente un pittore come Mondrian, uno scultore come VANTONGERLOO (1886-1966), architetti come G. T. RIETVELD (1888-1964), J. J. P. OUD (1890-1963), C. VAN EESTEREN (n. 1897). Non è, o non totalmente, il principio di van Doesburg: convinto che soltanto un impulso geniale, creativo, possa realizzare la sintesi assoluta delle arti, combina la visione bidimensionale e la stereometrica in una morfologia fondata sulle oblique, reintroducendo così un processo dinamico che si conclude necessariamente in effetti contrastati, drammatici.

Non è possibile eliminare dall'architettura il problema della funzione sociale: si costruisce per la vita. Ma bisogna distinguere tra funzione e finalità: l'architettura può avere una funzione sociale senza tuttavia specificamente proporsi di attuare una riforma della società. L'eliminazione della finalità riformistica accresce la disponibilità dell'architettura nei confronti delle esigenze sociali oggettive, tanto più quando, come in Olanda, il tenore di vita è generalmente elevato.

L'architettura funzionalista olandese, e non soltanto quella ufficialmente connessa al movimento De Stijl, ha avuto, nel quadro d'insieme dell'architettura moderna europea, un'importanza fondamentale: ha formato

tutta una tipologia edilizia dedotta dall'analisi degli schemi distributivi di spazio corrispondenti alle diverse situazioni funzionali. Ad un estremo rigore formale ha associato così un empirismo che la salva dall'insidia dello schematismo a priori.

Rietveld è, degli architetti direttamente o indirettamente connessi alla poetica neo-plastica, il più fedele alle premesse teoriche e al rigorismo formale del movimento. Nei mobili e nei giocattoli fröbeliani che disegna tra il 1918 e il '20

mette scrupolosamente in atto il principio della elementarietà costruttiva.

Nessuna forma esiste in sé, a priori: si fa forma con l'atto del costruire, mettere 122

insieme, comporre. La forma elementare può essere data solo da una costruzione elementare. Ciò non significa escludere materiali ed elementi prodotti dalle tecniche industriali: si costruisce o compone con ciò che si ha a portata di mano. Ma il processo mentale-manuale del costruire o del comporre è riportato ad uno stadio pre-tecnico, addirittura pre-artigianale.

La Casa Schröder, che ha costruito a Utrecht nel '24, è il tipo o modello dell'abitazione neo-plastica: una casa che si direbbe fatta non per, ma dagli abitanti utilizzando pezzi prefabbricati come nelle costruzioni che i ragazzi fanno per gioco. Linee, piani, colori sono gli elementi materiali della costruzione: si porta avanti un piano sospeso per arretrare il volume del corpo principale, lo si

“compensa” indicando con un'asta verticale lo spigolo di un volume vuoto, si contrappone ai piani frontali il piano orizzontale di una copertura sporgente, si blocca con una linea nera l'espansione luminosa di una superficie bianca, con la spazialità negativa di un blu la spazialità positiva di un giallo. La forma geometrica non è più simbolo spaziale; si dà come sagoma, grandezza, colore, spessore, come cosa che si può prendere in mano e adoperare. Ci si serve della forma geometrica perché è la più familiare, la meno inventata: e non un'astratta proporzionalità, ma questa familiarità psicologica con la forma fa dello spazio architettonico “neo-plastico” uno spazio a misura d'uomo.

Per Oud la poetica neo-plastica è anzitutto semplificazione radicale dei procedimenti costruttivi e quindi possibilità di costruire in serie con elementi standardizzati e prefabbricati. I quartieri di case a schiera per

famiglie operaie che progetta e realizza per Scheveningen (1917) e per Rotterdam (1918-20) non sono soltanto modelli di economia funzionale, di chiarezza distributiva e formale, di qualità estetica integrata all'utilità, ma anche di civile, democratico rispetto verso la classe a cui il quartiere è destinato, ed a cui l'architetto non pretende di insegnare a vivere o ad acquistare un diritto di cittadinanza. Eliminando ogni implicazione ideologica ed ogni intenzionalità riformistica, come la poetica neo-plastica esige, l'architettura si avvicina alla comunità, diventa veramente un servizio (e non più un programma) sociale. C. van Eesteren, che da giovane è stato una delle figure di punta di De Stijl, ne sviluppa la tesi in senso urbanistico: nel '27 diventa il responsabile dell'urbanistica del municipio di Amsterdam e da 123

quel momento si preoccupa soltanto di salvaguardare la città storica dalle deformazioni di una falsa modernità e i nuovi quartieri dal tradizionalismo malinteso, avendo sempre e soprattutto di mira l'unità e la coesione della comunità cittadina.

L'azione del movimento De Stijl, come incentiva e chiarificante all'interno di una situazione culturale avanzata, fa sentire i propri effetti anche al di là del suo ambito specifico. Benché il funzionalismo di J. A. BRINKMAN (1902-1949) e L.

C. VAN DER VLUGT (1894-1936) o di J. DUIKER (1890-1935) non sia collegato al movimento neo-plastico, si distingue per l'identità che raggiunge tra rigore scientifico e chiarezza empirica, precisione formale e praticità. Al di là dei risultati artistici particolari, fissa schemi tipologici nuovi, che non comportano impegni formali ma definiscono l'impostazione moderna di taluni problemi essenziali.

La Fabbrica Van Nelle (1928-1930) di Brinkman e van der Vlugt a Rotterdam è un'innovazione nella tipologia dell'architettura industriale nel senso che, pur distribuendo e sviluppando i corpi secondo le esigenze della funzione, non ha un aspetto macchinistico: non vuol essere tempio del lavoro né meccanismo pulsante, ma semplicemente una civile abitazione dove si lavora. Il capolavoro di Duiker è il Sanatorio Zonnestraal presso Hilversum, ed anch'esso è un'innovazione nella tipologia ospedaliera: con la sua pianta "urbanistica", aperta, a corpi multipli indipendenti e distribuiti in modo che ciascuno si trovi nelle condizioni migliori di insolazione e

aerazione, non si presenta come un luogo di segregazione dal mondo, ma come la sede di una piccola comunità.

W. M. DUDOK (1884-1974) è forse, tra gli architetti olandesi, quello che ha maggiormente approfondito la lezione di Wright: è il tipico caso di un'esperienza internazionale vissuta senza uscire dal proprio ambiente naturale. Da Wright ha imparato che lo spazio non è un'astrazione universale, è sempre un luogo con i suoi caratteri, allo stesso modo che la società è sempre una comunità determinata. Dedica tutta la sua attività ad una piccola città, Hilversum, ed il suo scopo non è di riformarla, ma di definirla e di caratterizzarla; come gli antichi pittori del suo paese, preferisce le piccole verità alle grandi ipotesi. Riesce perciò ad essere "municipale" senza essere provinciale. Senza farsene un programma, con la pura evidenza dei fatti, dimostra che per opporsi alla disumana 124

"megalogli" industriale, alla dittatura delle grandi città, bisogna difendere l'autonomia delle piccole dando un senso moderno alle comunità storiche. La sua originalità sta proprio nell'essere il costruttore di una città, allo stesso modo che Aalto è il designer dello habitat finlandese.

V. La crisi del razionalismo architettonico "internazionale" ha, come abbiamo detto, cause interne: prima fra tutte, la concezione dello spazio e della società come entità astratte. Ci si vuole liberare dal naturalismo romantico e dallo storicismo degli "stili"; ma eliminando il naturalismo e lo storicismo, non si elimina il problema della natura e della storia. Bisogna però aggiungere che, dopo l'esperienza razionalista, il problema della natura e della storia si pone in termini radicalmente diversi: la natura non è più il "creato", la rivelazione visibile dell'intelligenza e della volontà divina, come la storia non è più il disegno della provvidenza per la salvezza finale dell'umanità. È tutta un'altra dimensione: la natura è il luogo, la storia il tempo della vita. E, prima di affrontare la grande questione del destino dell'umanità, bisogna risolvere quella della coesistenza: degli uomini tra loro, degli uomini con le cose, con la natura. Questo problema non si risolve dettando regole e principi, siano pure i più liberali; si risolve vivendo e interpretando la realtà. Ciò non significa proporsi il programma dell'irrazionalità, come il razionalismo s'era proposto il programma della razionalità; significa soltanto sostituire al termine astratto di razionalità il termine concreto di ragione.

Questo hanno fatto, in Europa, gli architetti scandinavi: cominciando dal maggiore di tutti, il finlandese ALVAR AALTO (1898-1976).

“Caratteristica prima di Aalto, - scrive B. Zevi - a paragone dei maestri della seconda generazione, è proprio l’assenza di formule compositive, di tono apodittico, e di #principi” teorici”. Aalto è partito dal razionalismo per avvicinarsi poi, specialmente dopo il ‘40, al principio organico di Wright: ciò che gli permette di approfondire, come osserva Zevi, la ricerca sugli spazi interni, generatori non solo della pianta ma della volumetria della costruzione. Bisogna però aggiungere che, nei confronti dei razionalisti come di Wright, il suo atteggiamento è sottilmente critico, demistificante. I razionalisti avevano distrutto molti miti: il

“monumentale”, l’arte come spiritualità, la bella casa come distintivo di prestigio sociale o culturale. Ne coltivavano altri: la città funzionale per una società ch’è 125

ben lungi dall’esserlo, il macchinismo, il tecnologismo, lo spazio come entità geometrica a priori. Wright, a sua volta, aveva rovesciato il processo tradizionale dell’ideazione architettonica: non progettava partendo dall’esterno, bensì dall’interno, dal luogo della vita. Ma concepiva questo processo come un atto di forza, titanico: lo spazio interno, prorompendo, conquista l’esterno, se ne appropria.

Il discorso di Aalto è più piano: tutto lo spazio è interno, anche i volumi esterni dell’edificio sono avvolti in uno spazio concreto, che è aria, luce, alberi, cielo.

Unico limite, l’orizzonte: il confine a cui si giunge con lo sguardo o, magari, con l’immaginazione. Progetta a partire dall’oggetto, talvolta dal mobile, dal camino: e come oggetti di cui bisogna curare il disegno affinché diventino familiari strumenti della vita, progetta il soggiorno, la scala, le camere da letto, le terrazze per prendere il sole. Adopera largamente materiali locali, specialmente il legno di betulla, ma non per stabilire una sorta di continuità biologica tra la natura e la casa: semplicemente perché hanno qualità di elasticità e di “tessuto” che li rendono sensibili alla luce, quasi connaturali allo spazio “empirico” della casa o della natura. Come per i razionalisti, il disegno è un metodo di progettazione, che vale così per la città (piano regolatore di Rovaniemi, 1945) come per i grandi e piccoli edifici, per i mobili, per le suppellettili. Ma inverte il processo: non si propone di risolvere il problema edilizio nell’ambito della grande industria

(magari pregandola, come Le Corbusier, di fabbricare case invece che cannoni), ma di fare nascere un'industria per la casa, cioè per la vita.

Una corrente di empirismo si era già manifestata, anche prima del 1930, in Svezia: con E. G. ASPLUND (1885-1940) e S. Markelius (1889-1972). Consiste sostanzialmente nell'eliminazione di ogni "rettorica" della costruzione, tradizionale o moderna che sia; nella ricerca dei motivi psicologici profondi per cui certe morfologie o tipologie sono divenute abituali, familiari come la lingua che si parla; per il miglioramento di quei tipi, per il loro aggiornamento a esigenze più attuali ricorrendo senza pregiudizi di sorta ai mezzi, ai ritrovati più moderni.

Nel campo del disegno industriale il grande contributo dei paesi scandinavi si concreta appunto in una vera e propria chiarificazione linguistica: la macchina esegue con maggior precisione, quindi esige una maggior precisione nel 126

progetto. Non può tuttavia mutare la radice, l'etimo originario dell'oggetto, il cui sviluppo rimane dunque uno sviluppo storico.

VI. Per i maestri del razionalismo europeo, il problema centrale era urbanistico: integrare il proletariato industriale nella comunità urbana. Non bastava dargli abitazioni decenti: affinché non rimanesse nei ghetti bisognava riformare l'intera struttura della città e della società stessa, trasformando in unità funzionale l'antica stratificazione per classi. La svolta storica esigeva un mutamento radicale di tutti i valori tradizionali, anche dell'arte: non solo gli architetti, tutti gli artisti debbono rinunciare alla gloria del capolavoro e alle prerogative del genio per adempiere, come tecnici qualificati, ad un necessario servizio sociale.

La situazione americana era diversa. Non c'era un'antica, sedimentata stratificazione di classi; l'individuo aveva possibilità illimitate, ciascuno portava nella nuova impresa industriale lo spirito d'iniziativa e d'avventura dei pionieri che, fino a pochi decenni prima, avevano esplorato ed imparato a sfruttare il suolo del continente. C'era bensì la questione del sottoproletariato negro, ma non la si considerava una questione, tutt'al più una piaga sociale: soltanto più tardi si capirà che quello era il problema più drammatico della storia e della società americana. Al principio del secolo il problema dominante è di differenziare la cultura americana dall'europea, cancellare ogni residuo di colonialismo, contrapporre anche nell'arte i

valori del nuovo mondo a quelli del vecchio. Così, mentre in Europa declina, in America nasce il mito del capolavoro, dell'artista-genio.

Lo inaugura un grande architetto, F. L. WRIGHT (1869-1959). Si presenta come un grande iniziato, un profeta. Era stato un allievo di Sullivan, ed entra in campo proprio nel momento in cui la battaglia di Sullivan per un'architettura americana all'altezza dell'europea sembrava perduta: l'Esposizione di Chicago del 1893

aveva segnato il trionfo del cattivo gusto, del basso professionismo, dell'insensibilità intellettuale, del grande affarismo. Wright, giovanissimo, reagisce: non cercherà di dare all'America un'architettura all'altezza dell'europea, ma un'architettura totalmente diversa. Si ricollega a Ruskin, a Morris, all'idea di una armonia o comunione tra artista e natura, che l'intellettualismo del Rinascimento ha distrutto. Afferma che l'architettura è pura 127

creazione: come tale non discende dalla storia, ma ne sovverte l'ordine, la contraddice, è anti-storia. Mentre l'architettura europea si prepara a portare alle ultime conseguenze lo storicismo romantico impegnando l'arte nelle lotte politiche in atto, Wright nega che esista una relazione tra l'arte e la storia, contesta il valore della storia come ordine dell'esperienza umana. Afferma così, implicitamente, che solo un popolo come l'americano, che non aveva sulle spalle il peso di una storia, può fare un'arte pienamente creativa. Gli eventi, in certo senso, gli hanno dato ragione: i rapporti tra Wright e l'Europa sono uno dei segni più eloquenti della crisi culturale europea. Fin dal 1910, quando si è presentato all'Europa con la mostra di Berlino, Wright è stato considerato dai maggiori architetti europei uno dei capisaldi della cultura artistica moderna: il rapporto è di interesse, di critica, di aperta e civile discussione. Dopo la seconda guerra mondiale Wright viene riscoperto come messia e salvatore. Ma il fenomeno coincide con una fase d'involuzione manieristica: con l'abiura del programma sociale del razionalismo, il disimpegno politico, la volenterosa collaborazione degli architetti con il capitalismo "illuminato".

Non è colpa di Wright se la sua influenza sull'architettura europea, positiva in Dudok o in Aalto, in altri casi è diventata negativa; tuttavia anche negli assunti etico-sociali della sua opera c'è stato un processo di disimpegno. Comincia con un'aspra critica, termina con la giustificazione, se non la celebrazione, del grande capitalismo americano. Nel primo

ventennio della sua attività, fino al 1910, fa leva sul ceto medio in cui, molto più che nella cerchia dei magnati dell'industria e della finanza, individua la forza di spinta del progresso americano. È il periodo delle Prairie Houses, e culmina in un capolavoro, la Robie House, del 1909.

Benché sia già evidente la polemica contro la “megapolis” industriale e la volontà di riprendere il problema dell'architettura dalla radice, dal rapporto forma-natura, evitando la mediazione della città, la posizione di Wright non è naturalistica: non, almeno, nel senso del mimetismo formale ruskiniano. Nel contatto diretto dell'individuo con la realtà vede piuttosto il principio della democrazia, nel senso proprio del dettato lincolniano: libertà è la possibilità riconosciuta ad ogni individuo di definire in modo diretto e personale il proprio rapporto col mondo. La casa non dev'essere uno spazio dato e rigidamente

suddiviso, che condiziona l'esistenza; dev'essere il tramite di un contatto con la realtà, in cui ciascuno realizza se stesso. Conseguenze sul piano formale: eliminazione della “scatola” spaziale, riduzione delle determinanti formali alle orizzontali e verticali e all'incrocio di piani, pianta liberamente articolata, concentrazione delle forze portanti in un nucleo plastico interno, annullamento delle separazioni nette tra spazio interno ed esterno, raccordo dell'edificio all'ambiente naturale inteso come luogo determinato, sito. Ancora nel '34, quando preciserà in un piano di città ideale (Broadacre City) le sue idee in tema di urbanistica, fisserà come criterio-base la disponibilità, da parte di ogni abitante, di un appezzamento di terreno.

Succede il periodo dell'attività giapponese (a Tokyo ha costruito l'Hotel Imperiale, recentemente e vandalicamente distrutto) e dell'infatuazione per l'antica architettura dell'Estremo Oriente. Come si concilia con l'antistoricismo per principio? È facile: Wright è avverso allo storicismo europeo, legato ad un'idea di progresso che esclude quella di creazione. L'architettura giapponese appartiene al passato, ma non è intrinsecamente storica: è il segno di un'intesa intima, profonda, capillare tra uomo e natura, quasi di un sublimarsi della realtà nell'intelligenza e nell'opera umana. Indubbiamente Wright (come, in pittura, Klee) ha concorso in modo decisivo a collegare la cultura artistica orientale all'occidentale; e se si riflette che il raccordo dei modi di pensiero e di vita d'Oriente e d'Occidente è una delle grandi necessità storiche del nostro secolo, non si

può negare che l'influenza di Wright sul mondo moderno vada molto al di là dell'ambito specifico dell'architettura e dell'arte stessa. Ma infine, quella continuità organica tra l'uomo civilizzato e l'essenza intima della natura esige il distacco della contemplazione e della meditazione, la raffinatezza di una sensibilità lungamente esercitata, ereditaria. Insomma, ciò che colpisce Wright, apostolo della democrazia americana, è proprio il carattere assolutamente aristocratico dell'architettura giapponese: l'esperienza che ne propone all'America dei pionieri è dunque l'opposto di quella della barbara espressività negra, che i Fauves, gli Espressionisti e Picasso propongono alla raffinatissima cultura europea. L'approfondimento dell'arte e delle filosofie orientali ha avuto, nello sviluppo di Wright, due conseguenze essenziali: 1) gli ispira il metodo

d'insegnamento (e quindi il procedimento di progettazione) che applicherà nella sua casa-scuola di Taliesin, e che è l'opposto di quello della Bauhaus: familiarità quotidiana, di vita, tra il maestro (quasi un saggio orientale) e i discepoli; comunione profonda con la natura, le sue materie, e i suoi processi formativi; approdo spontaneo all'arte da un'esperienza "superiore", metafisica della vita; 2) accresce il suo interesse per i più moderni procedimenti tecnologici, che alla luce di una più matura saggezza non gli appaiono più offensivi della natura, ma sviluppi addirittura trascendentali delle sue leggi. Della realtà, infatti, Wright non considera tanto gli aspetti esteriori, quanto i ritmi interni di aggregazione e sviluppo: principio fondamentale dell'architettura organica è che la costruzione deve essere naturale come una crescita.

È un errore vedere nell'organicismo di Wright l'autorizzazione all'estrinsecazione incontrollata degli istinti, al "brutalismo" formale. Come in tutto il pensiero anglosassone e nella terminologia relativa, così per Wright è organico ciò che forma sistema: organica è, per esempio, la concezione dello spazio come campo di forze invece che come relazione di grandezze. Arte è dunque ciò che forma sistema tra la realtà naturale e l'umana, intesa non solo come natura ma come civiltà o cultura. All'origine è sempre un atto di forza, quello che si esprime nel nucleo plastico che articola tutta la costruzione e determina il tipo del suo rapporto con la realtà in cui si colloca: ma quell'atto di forza non è altro che un sum, un'asserzione di esistenza. Se l'arte è creazione, è come se nulla preesistesse: con quell'atto di forza io nasco al mondo, io comincio ad

essere, ed il gesto con cui mi creo, crea quel pezzo di mondo, che in quell'istante, per me, è tutto il mondo. E allora, stringendo, ecco che la grande innovazione di Wright nella storia dell'architettura è questa: per la prima volta l'architettura non è pensata come determinante di oggetti, ma come atto di un soggetto. Anche Wright, come Gropius, è convinto che l'architetto è più che un professionista o un artista: è un maestro, che con la sua saggezza e la sua opera costringe gli uomini a vivere una vita più autentica. La sua scuola è la sua casa di Taliesin, i suoi allievi formano una piccola comunità, che dal maestro impara non soltanto a progettare e costruire, ma a interpretare la natura, capire lo spirito dei materiali e la concreta spazialità del luogo.

130

I disegni degli architetti sono indicativi: un progetto di Gropius o di Mies van der Rohe è un grafico esplicativo per i costruttori, i disegni degli Espressionisti, di Wright, di Aalto contengono già l'immagine dell'edificio ambientato nello spazio circostante, con la sua configurazione geologica, orografica, botanica.

Alla grande città americana, Wright reagisce con forza. Il grande museo Guggenheim (1958) è un organismo plastico-dinamico, che non soltanto si eccipisce dall'allineamento delle vie di New York, ma lo contraddice con violenza, quasi a significare che l'arte moderna, a cui è dedicato, è in contrasto con la regolarità uniforme della città. Ma, proprio perciò, anche, rompe quel tessuto uniforme con la straordinaria bellezza plastica della sua forma cilindrica e a spirale.

Molto importante è anche il rapporto che si stabilisce, nel nostro secolo, tra l'architettura europea e l'America. I primi architetti europei che scelgono come campo operativo gli Stati Uniti, cioè il paese tecnologicamente più avanzato, sono: nel 1920 lo svizzero W. LESCAZE (1896-1967), nel 1923 R. NEUTRA (1892-1970) austriaco allievo di Loos, nello stesso anno E. SAARINEN (1910-61) finlandese. La congiunzione del geometrismo razionalista e dello strutturalismo organico si nota specialmente in Neutra, la cui attività in California ha contribuito al formarsi di una fiorente "scuola californiana" e al determinarsi della tipologia della "casa civile in campagna" e, in genere, della residenza dei ceti ricchi. È

stato l'architetto prediletto dall'effimero mondo del cinema a Hollywood. La persecuzione nazista ha fatto emigrare in America architetti ed artisti di prima grandezza: Gropius, Mies van der Rohe, Breuer, Moholy-Nagy, Albers. Alcuni di essi erano stati tra i più impegnati esponenti del razionalismo: caduta la ragion politica della loro polemica, non vedono alcuna contraddizione tra il loro ideale democratico e quello di Wright, e neppure tra il principio razionale e l'organico. Il rapporto dialettico che si stabilisce, tra il '37 e il '45, tra il pensiero europeo di un Gropius o di un Mies ed il pensiero americano di Wright è uno degli episodi salienti nella storia della cultura occidentale del XX secolo. La convergenza è specialmente sensibile in campo urbanistico. Il principio del decentramento urbano mediante la formazione di "comunità organiche", socialmente ed

131

amministrativamente indipendenti dalle grandi città, è diventato il canone dell'urbanistica moderna, almeno teoricamente.

In un ambito più vasto, si può con tutta sicurezza affermare che Wright ha aperto il ciclo storico dell'arte americana. La sua architettura ne ha deciso l'orientamento allo stesso modo che l'architettura del Brunelleschi ha deciso l'orientamento di tutta l'arte (e non soltanto dell'architettura) del Quattrocento. Quasi tutti i temi di ricerca dell'arte moderna americana, che si affermerà in tutto il mondo dopo la seconda guerra, sono più o meno esplicitamente prefigurati nell'architettura di Wright: 1) la concezione dello spazio come creazione umana, dimensione dell'esistenza, che l'esistenza stessa determina col suo attuarsi; 2) la concezione dell'arte come gesto, con cui si afferma simultaneamente l'esistenza inseparabile del soggetto e della realtà; 3) l'assunzione nell'immagine artistica di materiali o elementi prelevati direttamente dalla realtà; 4) la tensione tra operazione artistica e operazione tecnologica; 5) il potere, che l'artista si attribuisce, di imporre alle cose un significato diverso da quello che viene loro comunemente assegnato e di fare dell'opera d'arte un atto che intensifica ed accresce il valore dell'esistenza.

Anche in questo senso si può dire che l'opera di Wright è il primo, grandioso sintomo del determinarsi, all'interno stesso della società americana, di forze tendenti a contrastare il pericolo di trasformarsi, per effetto della tecnocrazia capitalista, in una società assillata dal feticismo dei consumi.

Pittura e scultura

La funzione di una macchina è il lavoro che produce, il funzionamento è il movimento coordinato dei suoi congegni. Dopo l'Espressionismo l'arte non è più la rappresentazione del mondo, ma un'azione che si compie; ha una funzione che, naturalmente, dipende dal funzionamento, dal congegno interno. Nell'epoca del funzionalismo (dal 1910 circa alla seconda guerra mondiale) varie correnti mirano a definire il rapporto tra funzionamento interno e funzione sociale dell'opera d'arte. L'esigenza di sviluppare la funzionalità dell'arte rientra nella tendenza generale della società, ormai totalmente coinvolta nel ciclo economico di produzione e consumo, a realizzare la massima funzionalità. Gli artisti vogliono partecipare alla demolizione delle vecchie, statiche gerarchie di classi ed 132

all'avvento di una società funzionale, senza classi. La loro ricerca rientra nel processo verso un assetto democratico della società, nella storia della lotta delle forze progressive contro le forze conservatrici. Poiché il capitalismo, che controlla l'industria, vuole conservare e rafforzare, in contrasto con la necessaria unità della funzione, il distacco gerarchico tra classe dirigente e classe lavoratrice, la posizione ideologica degli artisti è avversa a quella della borghesia capitalista.

L'opposizione si farà più esplicita ed aspra allorché la borghesia capitalista si organizzerà, in alcuni paesi, in regimi politici totalitari.

In che cosa consiste l'intervento dell'arte? Con l'avvento dell'industria e la crisi dell'artigianato il lavoratore ha perduto ogni autonomia d'iniziativa e di decisione: il lavoro ripetitivo dell'industria non è libero, quindi non è creativo, non dipende da un'esperienza della realtà e non la rinnova. È la condizione di straniamento dalla realtà che Marx chiama alienazione. Come ultimo erede dello spirito creativo del lavoro artigianale, l'artista tende a fornire un modello di lavoro creativo, che implica l'esperienza della realtà e la rinnova; risalendo poi dal problema specifico al generale, tende a dimostrare quale possa essere, nell'unità funzionale del corpo sociale, il valore dell'individuo e della sua attività. Si pone così al centro stesso della problematica del mondo moderno.

Anche Gauguin e i Fauves consideravano l'arte come attività in contrasto con il lavoro alienante dell'industria, ma le davano come sfondo

ed ambiente una società immaginaria, primitiva, diversa dalla società reale. Affinché il “modello”

potesse funzionare bisognava invece inserirlo nel contesto della funzione reale della società. Si cerca dunque di riformare nella struttura il funzionamento interno, e quindi il processo genetico, dell'operazione artistica allo scopo di poter proporla come modello di funzione: all'opera d'arte non si riconosce più un valore in sé, ma solo di dimostrazione di un procedimento operativo esemplare o, più precisamente, di un tipo di procedimento che implica e rinnova l'esperienza della realtà. Si può dunque dire che in questo periodo si opera la trasformazione del sistema o della struttura dell'arte da rappresentativa a funzionale.

Esclusa ovviamente l'ipotesi della subordinazione dell'attività artistica alla finalità produttiva, ne rimangono due: 1) l'arte, come modello di operazione creativa, concorre a mutare le condizioni oggettive per cui l'operazione industriale è 133

alienante; 2) l'arte compensa l'alienazione favorendo un recupero di energie creative al di fuori della funzione industriale. Al di là di queste due ipotesi di massima e minima funzione non rimane altra possibilità che affermare l'assoluta irriducibilità dell'arte al sistema culturale in atto e quindi la sua inattualità o addirittura la sua impossibilità di sopravvivenza. Muovono dalle prime due ipotesi i movimenti a carattere costruttivista: Cubismo, Blaue Reiter, Suprematismo e Costruttivismo russi, De Stijl. Il loro sviluppo è parallelo a quello del funzionalismo o razionalismo architettonico, del disegno industriale.

Muovono invece dalla tesi dell'irriducibilità e dell'individualismo assoluto: la Metafisica, il Dadaismo, il Surrealismo. Poiché, nonostante la soluzione negativa, anche per queste correnti il problema centrale è quello della relazione individuo-società, tra i due gruppi non v'è incompatibilità ideologica, ma possibilità di rapporto e di scambio.

La prima ricerca analitica sulla struttura funzionale dell'opera d'arte è il Cubismo (1908). A determinare questo movimento rivoluzionario hanno concorso: 1) la prima grande mostra dell'opera di Cézanne nel 1907; 2) il “fenomeno” Rousseau; 3) lo studio dell'arte negra. Nella pittura di Cézanne gli oggetti sono scomposti e ritessuti nella trama dello spazio; il quadro non è più la superficie su cui si proietta, ma il piano plastico in cui si organizza la rappresentazione della realtà.

Poiché la visione dei Fauves risultava da due diverse concezioni della superficie pittorica (quella dell'immagine visiva dei neo-impressionisti e quella dell'immagine mitico-simbolica di Gauguin), la "scoperta" di Cézanne mette in crisi la linea dei Fauves e muta le premesse della ricerca. Alla visione del "Doganiere" i pionieri del Cubismo non debbono, apparentemente, nulla; ma è stato Rousseau a fare tabula rasa di tutte le tradizionali tecniche di rappresentazione (prospettiva, rilievo, rapporti tonali) ed a riportare la pittura al grado zero; è stato Rousseau a sconfessare, senza volerlo, l'esotismo e il mitologismo oceanico di Gauguin come condizioni dell'immaginazione; è stato Rousseau a screditare il culto della

"bella pittura" degli impressionisti. Considerata oggettivamente, nella sua realtà formale, la scultura negra è l'antitesi dialettica della pittura di Cézanne: Cézanne è tutto spazio, uno spazio che s'incorpora gli oggetti, li assimila alla propria

struttura; la scultura negra è tutta oggetto, un oggetto che non ammette rapporti con l'ambiente, si fa attorno il vuoto assoluto.

Nella sua opera di rottura, *Les demoiselles d'Avignon* (1907), Picasso individua con estrema chiarezza i dati estremi del problema. Cézanne è la summa, la scultura negra l'antitesi della cultura europea. Trovando una soluzione dialettica di quei due opposti dimostra come l'arte sia la sola attività che attinga le sue forze propulsive diramando radici vitali in tutta la storia dell'umanità, senza esclusione di tempi e di luoghi, e come dunque sia la sola in grado non più soltanto di superare ma di risolvere in concreto la contraddizione di fondo, il complesso di colpa e d'orgoglio per cui la cultura europea sente il bisogno di contrapporsi come umanità progredita ad una umanità primitiva.

La fase iniziale del Cubismo, cézanniana e analitica, è il risultato della prima ricerca di gruppo nell'arte moderna; dal 1908 al '14 Picasso e Braque collaborano così strettamente che è difficile distinguere le opere dell'uno da quelle dell'altro.

Lo scopo era di fare del quadro una forma-oggetto avente una propria, autonoma realtà, ed una propria specifica funzione. Davanti al quadro non bisogna più chiedere che cosa rappresenti, ma come funzioni. E neppure chi lo abbia fatto: la domanda presuppone il pregiudizio che esso rappresenti il mondo interiore, l'individualità dell'artista. Oggi, giudicando retrospettivamente, si può forse osservare che nei dipinti analitici di Picasso

l'accento cade sui fattori plastici, in quelli di Braque sui cromatici. Ben più importante è rilevare quello che hanno in comune: 1) la non-distinzione tra l'immagine e il fondo, l'abolizione della successione dei piani in una profondità illusoria; 2) la scomposizione degli oggetti e dello spazio secondo un unico criterio strutturale; la concezione della struttura non più come scheletro o telaio fisso, ma come processo di aggregazione formale; 3) la sovrapposizione e giustapposizione di più vedute da punti diversi con l'intento di presentare gli oggetti non solo come appaiono ma come sono: e cioè non solo nell'aspetto che hanno da un certo punto di vista, ma nel rapporto tra la loro struttura e la struttura dello spazio; 4) dando simultaneamente nello spazio immagini successive nel tempo, si realizza un'assoluta unità spazio-temporale (quarta dimensione), sicché il medesimo oggetto potrà apparire in diversi punti dello spazio e lo spazio svilupparsi non solo intorno ma anche

dentro e attraverso l'oggetto; 5) immedesimazione della luce ai piani cromatici risultante dalla scomposizione e integrazione di oggetti e spazio; 6) ricerca di nuovi mezzi tecnici per realizzare sul piano plastico questo spazio-oggetto non più formato da gradazioni di quantità, ma da mutamenti di qualità.

Essendo la spazialità del quadro (o della scultura) assolutamente non-naturale ma assolutamente reale, il procedimento cubista, che esclude ogni effetto illusivo, è di stampo nettamente realista, non già nel senso che imiti le sembianze del vero ("non si imita quello che si vuole creare", dirà Braque), ma nel senso che dà luogo ad un oggetto a sé, irriferribile a qualsiasi altro, dotato di una propria struttura e di un proprio funzionamento. Gli oggetti assunti come "motivi" da Picasso e Braque sono oggetti di cui è ben nota la forma (piatti, bicchieri, frutti, strumenti musicali; e più tardi carte da gioco, lettere dell'alfabeto, numeri). Si lavora su un materiale mentale acquisito, che non richiede verifiche da una visione diretta e particolarmente sensibile: il meccanismo del quadro deve inserirsi e funzionare nel contesto dell'esperienza abituale. Anzi, la sua azione sarà tanto più efficace quanto meno riconoscibili saranno gli oggetti del quadro e maggiore lo scandalo dello spettatore sprovveduto: al quale infine si vuole insegnare a considerare la forma come parte integrante della realtà dell'oggetto, fondamentale per la sua conoscenza non meno che per il suo impiego. Non essendo più mezzo di rappresentazione, ma possedendo una

realtà oggettuale in proprio come sostanza del quadro, il colore è dato nella sua qualità di materia, che non di rado viene resa più solida mescolandovi sabbia: ed il colore viene deposto sul quadro come si applica un intonaco, eliminando ogni virtuosismo di tocco ed ogni splendore della superficie. Lo spazio del quadro, comespazio reale, è in grado di accogliere elementi prelevati direttamente dalla realtà: una delle innovazioni tecniche più sensazionali è infatti l'applicazione di ritagli di carta, di stoffa ecc. (collage). È un modo drastico di distruggere il pregiudizio per cui la superficie del quadro era un piano al di là del quale si scorgeva la finzione di un evento: la pittura è ormai una costruzione cromatica sul supporto della superficie.

La concezione del quadro come piano plastico elimina la distinzione, anche tecnica, tra pittura e scultura: il Cubismo ha avuto largo seguito tra gli scultori 136

(DUCHAMP-VILLON, MANOLO, GARGALLO, LAURENS, LIPCHITZ,

ARCHIPENKO), e gli stessi Picasso e Braque hanno fatto opere di scultura. Lo spazio cubista diverrà praticabile e abitabile nell'architettura concorrendo a formare il principio strutturale del funzionalismo architettonico. Teorico e critico del Cubismo è stato il poeta G. Apollinaire, che ha trasposto nella poesia il principio strutturale cubista; analoghe ricerche strutturali sono state compiute in musica, specialmente da I. Strawinsky, nella scenografia e nella regia teatrale, specialmente del balletto (talvolta con l'intervento diretto di Picasso, di Braque e di altri pittori), nel cinematografo.

Come ogni processo dialettico, il Cubismo porta con sé il principio della propria critica. R. DELAUNAY (1885-1941) la cui ricerca è intrecciata con quella della moglie SONIA TERK (1885-1979) anch'essa pittrice d'avanguardia, contesta al Cubismo analitico la sua insufficiente carica rivoluzionaria ed il suo carattere ancora troppo statico, di cui vede la prova nel frequente impiego del chiaroscuro.

Perché ammettere che, tra le infinite configurazioni possibili dell'oggetto, una sia la forma vera e tutte le altre varianti occasionali, dipendenti dalle sue "rivoluzioni"

nello spazio? Le forme dell'oggetto sono tante quante sono le sensazioni che si possono ricevere dalla sua mutevole situazione nello

spazio e nella luce; e non vi sono “rivoluzioni”, ma movimenti continui e imprevedibili così dell’oggetto come dello spazio, dell’artista, dello spettatore. In sostanza, Delaunay, critica il fondamento ancora razionalistico, cartesiano, “classico” del Cubismo analitico e risale idealmente all’origine, all’Impressionismo, come notazione immediata delle impressioni, indipendentemente da ogni prestabilito principio d’ordine o di struttura. Nella serie dei quadri con la Tour Eiffel, che comincia nel 1909, Delaunay coglie l’istante dello scardinamento e della disintegrazione dell’oggetto (la torre) nel dinamismo, nel ritmo intenso dello spazio celeste; e poiché la Tour Eiffel è il simbolo visibile dello spazio urbano di Parigi, i due ritmi antagonisti che l’artista cerca di sincronizzare (a costo della esplosione dell’oggetto) sono quello dello spazio urbano o della civiltà e quello dello spazio cosmico. Poco più tardi dipingerà i suoi primi quadri decisamente non-figurativi: forme circolari roteanti e rutilanti, colorate con i colori del prisma secondo la legge dei contrasti simultanei e miranti a comunicare la sensazione immediata e puramente visiva del 137

movimento cosmico della luce. Così la ricerca di Delaunay, che tende a imprimere al Cubismo un più avventuroso carattere di “avanguardia”, si collega da un lato con la poetica del dinamismo del Futurismo, dall’altro con la penetrante intuizione cosmica delle Improvisations di KANDINSKY (fu il solo artista francese presente alla mostra del Blaue Reiter, nel 1912) e con il Raggismo del russo LARIONOV.

Anche M. DUCHAMP (1887-1968) assume fin da principio una posizione critica nei confronti del “cartesianesimo cubista” accostandosi al dinamismo dei futuristi.

Dopo un esordio impressionista e fauve, Duchamp (che diverrà più tardi il protagonista del movimento dadaista), scende in campo nel 1912 con il Nu descendant un escalier: un quadro di rottura come, cinque anni prima, Les demoiselles di Picasso. Il dualismo di oggetto e spazio, antico fondamento della cultura figurativa occidentale, non si risolve con un’operazione dialettica, che è ancora l’introduzione di una struttura logica a priori nel contesto della realtà. Si risolve nella realtà fisica del movimento. Spazio ed oggetto non sono due entità definite ed immobili che si mettono in movimento quando si pongono in relazione tra loro: sono due sistemi in movimento relativo, e ciò che vediamo non è una forma già immobile e poi scomposta e ricomposta da un ritmo di moto, ma è la forma

stessa del moto. È significativa la coincidenza cronologica della ricerca figurativa di Duchamp con la ricerca scientifica di Einstein sulla relatività dei moti.

La fase cubista di Duchamp è presto superata; con la grande lastra di vetro (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*) mette in causa il quadro come piano di proiezione, rappresentazione, e subito dopo l'arte stessa, come creatrice di oggetti non più significativi.

Accanto alla tendenza a sviluppare l'analitica cubista in senso dinamico, v'è la ricerca opposta, che mira a istituire una nuova legge strutturale, sostanzialmente altrettanto "canonica" che la teoria classica della prospettiva e delle proporzioni.

JUAN GRIS (1887-1927), uno spagnolo attivo a Parigi dal 1906, si mette alla ricerca di una specie di "proporzione aurea" che valga così per lo spazio che per gli oggetti, così per i volumi che per i colori. Il suo Cubismo (che viene chiamato sintetico) mira a sostituire alla teoria classica una nuova teoria dei valori, e rappresenta perciò una deviazione in senso idealistico dall'intento cognitivo del 138

Cubismo analitico. L'oggetto non fa problema, non è neppur dato: è data la struttura proporzionale dello spazio, come equilibrio di piani colorati, e questa si concreta, quasi si personifica in oggetti che assumono, rispetto allo spazio, un carattere simbolico e quasi emblematico. L'elemento che opera la sintesi è la luce, sostanza spaziale che rivela gli oggetti: una luce che, naturalmente, non esiste in sé ma solo come misura dei valori cromatici, come tono. A questa concezione quasi classica dell'architettura del quadro si accosterà per un momento lo stesso Picasso, ma specialmente Braque dopo il '17, quando si rimetterà al lavoro dopo la pausa dovuta ad una grave ferita di guerra. "Amo la regola che corregge l'emozione", dice Braque; e la regola non è altro che una superiore struttura in cui si ricompone in equilibrio la rottura emotiva del normale equilibrio.

Anche F. LÉGER (1881-1955) si mette alla ricerca degli oggetti simbolico-emblematici dello spazio della vita moderna. È stato un ammiratore della purezza e semplicità d'immagine di Rousseau; si è associato tra i primi, nel 1910, alla ricerca cubista; è, e per tutta la vita rimane, un uomo del popolo, un lavoratore che crede ciecamente nell'ideologia socialista, che ingenuamente associa al mito del progresso industriale. Gli oggetti simbolico-emblematici della civiltà moderna sono

per lui gli ingranaggi, le tubature, le macchine, gli operai della fabbrica: ed il suo scopo è di decorare, cioè qualificare figurativamente, l'ambiente della vita con i simboli del lavoro così come un tempo si decorava la chiesa con i simboli della fede. Con Léger, infine, il Cubismo ha un esito iconografico, araldico, decorativo, che nel 1911 impressiona fortemente Malevic. La tendenza a ridurre la portata rivoluzionaria del Cubismo si manifesta molto presto all'interno stesso del movimento. Derain, passato dai Fauves al Cubismo, si rende conto che il movimento, nonostante l'apparenza rivoluzionaria, è di fatto un'operazione di recupero storico della disciplina classica: storicismo per storicismo, tanto vale rimettersi a fare, come ha fatto, la pittura dei musei. Per altri, come LE

FAUCONNIER (1881-1946), LA FRESNAYE (1885-1925), JACQUES VILLON

(1875-1963), non è che lo sviluppo della visione degli impressionisti e di Cézanne, una nuova sintassi del discorso pittorico. Villon, fratello di Duchamp, 139

conduce tuttavia una ricerca singolare, originale e finissima sulla scomposizione in piani trasparenti di uno spazio "impressionista, atmosferico e luminoso".

A disperdere la carica rivoluzionaria che animava l'esordio del movimento cubista (come del Futurismo in Italia) ha contribuito, dall'esterno, la prima guerra mondiale, ipocritamente presentata come grande impresa popolare per l'affermazione della libertà, del progresso, della democrazia. Anche prima della vittoria dell'Intesa sugli Imperi centrali, si spalanca la prospettiva (purtroppo illusoria) di un lungo periodo di pace e di progresso non più insidiati da sopravvivenze o rigurgiti dell'assolutismoimperialista: ed in cospetto di quell'auspicata rinascita della classicità le ideologie rivoluzionarie appaiono come intempestivi postumi romantici. Riappare e sale allo zenith l'astro di Matisse, la cui pittura serena e incorruttibile appare veramente come il carmen saeculare della classicità "latina e mediterranea" nuovamente trionfante. La critica d'arte, che interviene con sempre maggior forza nei movimenti artistici, concorre ad allentare (almeno nell'Europa occidentale) la tensione ideologica ricollegandosi alla filosofia di Bergson in Francia, di Croce in Italia, e cercando contatti con la poesia, la musica, il teatro.

Il processo distensivo, psicologicamente comprensibile, diventa riflusso e involuzione in movimenti come il Purismo (e, in Italia, la meno candida ma ben più profonda “pittura metafisica”). Il manifesto *Après le Cubisme* pubblicato nel 1918 da A. Ozenfant e E. Jeanneret (Le Corbusier) è il segnale di un generale

“richiamo all’ordine”, e, naturalmente, all’ordine classico, alla realtà inalienabile dell’oggetto, dalla cui forma particolare si risale alla forma universale dello spazio, retta dalle leggi infrangibili della “sezione aurea”. Del Cubismo si rinnega lo spirito rivoluzionario, si conserva ed accentua lo spirito legalitario: più che al momento analitico di Picasso e di Braque si guarda al sintetismo formale di Gris, all’araldica macchinistica di Léger.

Si afferma che “esiste uno spirito nuovo” e non è più tempo di rivoluzioni: bisogna invece, questo spirito nuovo, ridurlo ad una condizione di normalità, diffonderlo, portarlo nella vita, nel costume sociale. Come Ozenfant, Jeanneret era un debole pittore: ma, col nome di LE CORBUSIER, diverrà un grande architetto, quello che più di ogni altro ha cercato di dare un esito estetico alla

soluzione razionale dei problemi della vita, trasformando l’oggetto-quadro nell’oggetto-casa e la nuova struttura spaziale nello spazio abitato e animato della città moderna.

Il Futurismo italiano è il primo movimento che si possa chiamare di avanguardia.

S’intende, con questo termine, un movimento che investe nell’arte un interesse ideologico e deliberatamente prepara ed annuncia un radicale rivolgimento della cultura e perfino del costume sociale, negando in blocco tutto il passato e sostituendo alla ricerca metodica un’audace sperimentazione nell’ordine stilistico e tecnico.

Il movimento si apre con il manifesto letterario di F. T. Marinetti (1878-1944) nel 1909: segue, a distanza di un anno, il manifesto della pittura futurista, firmato da G. BALLA (1874-1958), C. CARRÀ (1881-1966), U. BOCCIONI (1882-1916), L.

RUSSOLO (1885-1947). Aderì al movimento nel ‘13, ma se ne distaccò bruscamente due anni dopo, A. Soffici (1879-1964) che a Parigi era stato in rapporto con i cubisti. Anche nel ‘13 entrò nel movimento E. PRAMPOLINI (1894-1956) a cui si deve il collegamento del Futurismo con gli altri movimenti avanzati europei tra le due guerre. Nel 1914 A.

SANT'ELIA (1888-1916) pubblicò il manifesto dell'architettura futurista. Russolo tentò di rivoluzionare la musica col suo macchinoso "intonarumori" (che però interessò anche Mondrian). A PRAMPOLINI, BRAGAGLIA, DEPERO, DUDREVILLE, si deve l'estensione della poetica futurista nella scenografia e regia teatrali, e nel cinematografo. Furono momentaneamente attratti nell'orbita del Futurismo, che tra il 1910 e il 1916

raccolse e coordinò tutte le forze vive dell'arte italiana, alcuni giovani artisti, che poi si svilupparono in altre direzioni: G. MORANDI, O. ROSAI, A. Martini, P.

Conti, R. Melli, F. Ferrazzi.

Le avanguardie sono un fenomeno tipico dei paesi culturalmente meno sviluppati e si presentano come ribellione alla cultura ufficiale e, generalmente, moderata, affiancandosi ai movimenti politici progressivi. Il loro sforzo, benché intenzionalmente rivoluzionario, si riduce generalmente a estremismo polemico.

Nei manifesti futuristi si chiede la distruzione delle città storiche (per esempio Venezia) e dei musei; e si esalta la città nuova, concepita come un'immensa macchina in movimento. La rivoluzione che si auspica è in realtà la rivoluzione 141

industriale o tecnologica, cioè ancora una rivoluzione borghese: nella nuova civiltà delle macchine, gli intellettuali-artisti dovranno rappresentare l'impulso spirituale del "genio". Sotto il gusto dello scandalo e il disprezzo per la borghesia si cela un inconsapevole e involontario opportunismo, e questa contraddizione spiega tutte le altre. I futuristi si dicono anti-romantici e predicano un'arte espressiva di "stati d'animo", fortemente emotiva; esaltano la scienza e la tecnica, ma le vogliono intimamente poetiche o "liriche"; si proclamano socialisti, ma non s'interessano di lotte operaie, anzi vedono negli intellettuali d'avanguardia l'aristocrazia del futuro. Sono internazionalisti, ma annunciano che il "genio italiano" salverà la cultura mondiale. Al momento della scelta politica prevale il nazionalismo: chiedono la guerra "igiene del mondo" e vi partecipano da volontari (Boccioni e Sant'Elia, due tra i più forti ingegni del gruppo, vi perdono la vita); dopo la guerra, tuttavia, il movimento si disintegra, alcuni dei suoi maggiori esponenti passano alla sponda opposta, a movimenti anti-futuristi, come la "metafisica".

Ci sarà poi anche un equivoco rapporto tra Futurismo e fascismo: diventano fascisti, nonché membri dell'Accademia d'Italia, Marinetti e Soffici affiancandosi così a misoneisti come Ojetti, che avevano sempre combattuti.

I protagonisti sono Balla, Boccioni, Carrà. Balla ha il gusto della sperimentazione e il dono dell'intuizione geniale: dallo studio delle vibrazioni luminose (divisionismo) passa a quello della rappresentazione sintetica del moto, di ritmi dinamici cosmici, indipendenti dall'oggetto in movimento. È una ricerca che lo porta per un momento molto vicino a Kandinsky. Boccioni si preoccupa invece di precisare la posizione del dinamismo plastico e sintetico del Futurismo in rapporto al Cubismo ed ai suoi precedenti storici. Anche Carrà considera il Futurismo come un rinnovamento del linguaggio formale, che muta tutto all'interno del "sistema delle arti", ma non ne scardina le premesse. L'uno e l'altro, in sostanza, mirano a "legittimare" o giustificare storicamente il Futurismo, a cui invece Balla vorrebbe conservare un carattere di avanguardia aperta a sempre nuovi problemi.

Nei lucidi scritti teorici e critici di Boccioni si trova la spiegazione di questa contraddizione. Per uscire dal suo tradizionale provincialismo, la cultura italiana 142

deve allinearsi all'europea: deve cioè far propria l'esperienza del Romanticismo, dell'Impressionismo, del Cubismo e, nello stesso tempo, superarle criticamente.

L'Impressionismo appare, nello stesso tempo, come un immenso progresso e come un limite; il Cubismo come un fatto rivoluzionario, ma non abbastanza.

Boccioni, come Delaunay e Duchamp, si rende conto che la soluzione dialettica proposta dal Cubismo è ancora razionalistica e, in ultima analisi, classica.

Indipendentemente dai francesi arriva a individuare nel movimento fisico, come velocità, il fattore coesivo che permette la fusione di oggetto e spazio e, al limite, il superamento del dualismo fondamentale della cultura tradizionale. L'unità del reale non deve darsi nel pensiero, attraverso un procedimento del raziocinio, ma nella sensazione fortemente emotiva della realtà: l'azione dell'artista deve dunque applicarsi alla realtà, intensificarne il dinamismo, renderla più emozionante. Lo stesso Boccioni, negli ultimi

tempi della sua vita, si rende conto che l'estremismo futurista si risolveva in un limite: da quando l'Italia si è politicamente impegnata in una guerra europea deve trovare il suo posto in una storia europea, situarsi con chiarezza rispetto ai grandi movimenti, crearsi un'arte moderna da museo, com'erano non solo l'Impressionismo e i Fauves, ma perfino l'Espressionismo e il Cubismo. Nelle sue ultime opere, infatti, non più futuriste, cerca di trovare una sintesi di Impressionismo ed Espressionismo, ma chiaramente individuando in Cézanne la sorgente di tutte le ricerche avanzate e così preparando l'arte italiana a quell'unità europea che, sperava, doveva uscire dalla crisi della guerra.

Der blaue Reiter

Il movimento Der blaue Reiter (Il cavaliere azzurro), fondato da Wassili Kandinsky nel 1911, non è la seconda ondata, non-figurativa, dell'Espressionismo della Brücke: nel quadro della cultura europea del tempo va considerato in rapporto ed in contrasto al Cubismo, di cui riconosce l'azione rinnovatrice ma di cui contesta, come un limite a quell'azione stessa, il fondamento razionalistico, e, implicitamente, realistico.

KANDINSKY (1866-1944) aveva lasciato la Russia nel 1896. Nell'ambiente della Secessione di Monaco aveva preso una posizione di punta, come capo del 143

gruppo La Falange (1902) e poi della Nuova Associazione degli Artisti (1909).

Der blaue Reiter è un raggruppamento più ristretto, senza un programma preciso, ma con un orientamento decisamente spiritualistico. Lo scopo è di coordinare e sostenere, mediante mostre internazionali accuratamente scelte e con scritti teorici e polemici, tutte le tendenze per le quali (come spiega Kandinsky) la sfera dell'arte è nettamente distinta da quella della natura e la determinazione delle forme artistiche dipende esclusivamente dagli impulsi interiori del soggetto. Le idee degli artisti del gruppo avanzato monacense non sono rivoluzionarie: in tutta la Secessione v'era una tendenza simbolista e spiritualista, che subordinava il tema figurativo allo sviluppo di armonie coloristiche e di cadenze lineari spesso ispirate alla musica. Nelle opere di Klimt, guida della Secessione viennese, il nucleo figurativo tende spesso a dissolversi in ritmi lineari e cromatici, che gli formano attorno un'aura luminosa, iridescente.

Anzi, tanto più l'aura luminosa tende ad astrarsi, a darsi come luce pura, pronta nelle molteplici radiazioni di prismi, triangoli, strisce di luce. La possibilità di un'arte non-figurativa, già ammessa sul piano teorico, trovava sempre maggiori verifiche sul piano storico. Nel 1908 uno storico e filosofo dell'arte, W. Worringer, aveva già individuato nella astrazione una delle due grandi categorie delle forme artistiche, e precisamente quella propria delle civiltà nordiche primitive, il cui atteggiamento nei confronti della natura ostile è di segregazione e di difesa: l'altra, della Einfühlung o dell'immedesimazione con l'oggetto (la natura) è invece propria delle

civiltà classiche, mediterranee. Un altro studioso, J. Strzygowsky, muovendo dalle ricerche del Riegl sull'ornato, cercava di capovolgere (talvolta forzando il senso dei documenti) la prospettiva tradizionale della storiografia dell'arte: l'origine dell'arte non era nelle culture classiche, ma nelle civiltà orientali, in un immenso arco che andava dalla Persia all'Irlanda, alla Siberia.

Il movimento a cui dà vita Kandinsky, russo di origine siberiana, è anticlassico perché prospetta il necessario rinnovamento dell'arte come la vittoria dell'irrazionalismo orientale sul razionalismo artistico occidentale: quindi anche sul Cubismo, che si presenta bensì come una rivoluzione, ma come una rivoluzione all'interno del sistema e mirante, in definitiva, a consolidarlo e generalizzarlo.

144

Chi sono gli artisti che fanno parte del Blaue Reiter o della sua cerchia?
A.

JAWLENSKY (1867-1941) è un russo, come Kandinsky; a Parigi si entusiasma per la pittura di Matisse con le sue larghe distese di colori piatti, ma se ne vale per una semplificazione iconica ed una riconsacrazione dell'immagine che lo riportano all'antica pittura russa ed agli smalti bizantini, di cui non gli par vero di dimostrare la straordinaria attualità "europea". A. KUBIN (1877-1959), l'austriaco, disegnatore fantasioso (illustra Hoffmann, Poe, Gogol, Kafka). F. MARC (1880-1916) fa professione di misticismo ed ha il culto dell'arte orientale: dipinge soltanto animali, non per studiarne il carattere, ma perché i loro moti spontanei gli rivelano una naturalità originaria che l'uomo ha perduto. A. MACKE (1887-1914) è un puro visivo, in rapporto con Delaunay e con il Futurismo: un artista, dunque, che considera il Cubismo come un passo indietro, un ritorno all'ordine classico, appena dissimulato sotto propositi di rinnovamento.

Il solo che abbia la statura di Kandinsky è PAUL KLEE (1879-1940) svizzero, e la sua concezione dell'arte, benché in certo senso integri quella di Kandinsky in realtà ne rappresenta l'altra faccia. Hanno però un principio comune, che oggi potremmo enunciare coi termini dello strutturalismo linguistico (ciò che ne prova l'attualità): la categoria del "significante" è incommensurabilmente più estesa e più aderente alla realtà dell'esistenza che la categoria del "razionale". In altre parole: i segni corrispondenti a

significati dati, cioè i linguaggi rappresentativi le cui forme sono logicamente collegate agli oggetti, sono segni spenti, perché la loro comunicazione è mediata dagli oggetti della comune esperienza (la natura).

La comunicazione estetica vuol essere invece una comunicazione intersoggettiva, che va dall'uomo all'uomo senza l'intermediario dell'oggetto, o della natura.

Nello scritto *Sullo spirituale nell'arte* (1910) Kandinsky spiega che ogni forma ha un proprio, intrinseco contenuto: non un contenuto oggettivo o di conoscenza (come quello per cui si conosce e rappresenta lo spazio per mezzo di forme geometriche), ma un contenuto-forza, una capacità di agire come stimolo psicologico. Un triangolo suscita moti spirituali diversi da un circolo: il primo dà il senso di qualcosa che tende all'alto, il secondo di qualcosa di concluso. Quale che sia l'origine di questo, che potremmo chiamare il contenuto semantico delle 145

forme, l'artista si serve di esse come dei tasti di un pianoforte, toccando i quali

“mette in vibrazione l'anima umana”. Ovviamente i colori sono forme come il triangolo o il circolo: il giallo ha un contenuto semantico diverso dall'azzurro. Il contenuto semantico di una forma muta secondo il colore a cui è congiunta (e reciprocamente): “i colori pungenti risuonano meglio nella loro qualità quando sono dati in forme acute (per esempio il giallo in un triangolo); i colori profondi vengono rafforzati dalle forme rotonde (per esempio l'azzurro dal cerchio)”.

Naturalmente non è detto che le qualità di un colore e di una forma debbano rafforzarsi l'una con l'altra: il pittore può valersi delle scale discendenti come delle ascendenti. Le possibilità combinatorie sono infinite: e non soltanto una forma è significativa perché ha, ma perché assume un significato, ma non diventa significativa se non nella coscienza che la recepisce, allo stesso modo che una comunicazione non è tale se non venga ricevuta.

Nella prima mostra del *Blaue Reiter* (1911) si rende omaggio a H. Rousseau, morto l'anno prima; ed il solo francese vivente è Delaunay. Sono scelte indicative. Rousseau è l'artista che ha saputo fare a meno di tutto il tradizionale apparato rappresentativo, riportando al grado zero il problema della comunicazione per immagini; Delaunay è l'artista che accetta lo

spirito rivoluzionario del Cubismo, ma rifiuta come contraddittorio il razionalismo

“cartesiano” della sua fase analitica.

Lo “spirituale”, per Kandinsky, non è affatto lo “ideale” dei simbolisti: il simbolo è anch’esso una forma a cui corrisponde un significato dato, e va respinto. Lo

“spirituale” è il non-razionale; il non-razionale è la totalità dell’esistenza, in cui la realtà psichica non è distinta dalla realtà fisica. Il segno non preesiste come una lettera nella serie alfabetica; è qualcosa che nasce dall’impulso profondo dell’artista e che dunque è inseparabile dal gesto che lo traccia. Nel primo periodo non-figurativo Kandinsky reagisce decisamente così alle ritmate cadenze lineari e cromatiche della Secessione come alla scomposizione analitica, secondo le coordinate geometriche, del Cubismo. Sembra rifarsi al primo stadio del grafismo infantile, alla fase che gli psicologi chiamano “degli scarabocchi”; è infatti proprio nell’ambito del Blaue Reiter che si radicalizza la diffusa esigenza del “primitivismo”, identificato con la condizione di tabula rasa della prima

infanzia. Evidentemente Kandinsky vuole riportarsi allo stadio iniziale di una pura intenzionalità o volontà espressiva, che non si appoggia ancora ad alcuna esperienza visiva e linguistica. Le Improvisations (il titolo stesso è indicativo) si presentano come movimentati aggregati di segni senza alcun supporto strutturale od ordine apparente. Nello stesso dipinto vi sono segni di seme diverso, che è impossibile combinare in un discorso morfologicamente e sintatticamente coerente: punti, virgole, zig-zag, curve, rette, macchie, nubi di colore. Di taluno di essi si può, volendo, recuperare l’origine in una remota esperienza della realtà: per esempio un segno ondulato può discendere dal movimento ritmico di un cavallo in corsa. Ma quel segno derivato dal movimento di un cavallo in corsa non serve affatto a rappresentare un cavallo in corsa. Dalla realtà in cui, come qualsiasi altro, è immerso, il pittore non ha ricevuto e ritenuto che immagini labili, frammentarie, scucite: non di oggetti definiti, ma di cose ferme o che si muovono, acute o tondeggianti, filiformi od espanse.

Queste impressioni non servono a riconoscere gli oggetti e meno che mai a rappresentarli; interessano il soggetto, la cui esistenza è fatta anch’essa di stasi e di moti, tensioni e distensioni, e si realizza in un ambiente ugualmente fatto di stasi e moti, tensioni e distensioni. È appunto

la condizione esistenziale che Worringer descrive come tipica del “primitivo”, che dalla realtà riceve solo immagini percettive “labili e incoerenti” da cui faticosamente, ipoteticamente deduce certe “immagini concettuali” che potranno eventualmente servirgli per orientarsi in un “mondo di fenomeni” che rimane, tuttavia, agitato, caotico, inconoscibile. Tra una realtà non ancora oggettivata e l’individuo non ancora soggettivato c’è indistinzione assoluta: una continuità addirittura biologica. A questo livello, dove nulla può essere distinto e oggettivato, un’impressione visiva si traduce immediatamente in stimolo motorio: uno stimolo da cui ci si libera reagendo o esprimendo, cioè traducendo il moto interiore in segni visibili. La tendenza a fare del dipinto l’espressione di un’attività soggettiva era già diffusa nello Art Nouveau, nell’Espressionismo, nel Futurismo: Boccioni sosteneva che un quadro non è che l’espressione di uno “stato d’animo”; Larionov e la Goncarova, con il loro movimento “raggista”, rifiutano di rappresentare cose illuminate o in movimento e mirano a rappresentare in astratto la Luce e il Moto.

147

Kandinsky va molto al di là dell’episodio psichico, tocca il fondo della condizione primaria dell’essere: quella in cui l’essere non si dà come sapere di essere, ma come voler essere. Qual è allora il significato di un quadro? È un puro test psicologico privo di valore estetico. È facile osservare che l’immagine in un dipinto di Kandinsky appare disordinata ma non confusa, priva di logica ma non insignificante. Indubbiamente l’espressione grafica della condizione primaria ed essenziale dell’esistenza è un modo di prenderne coscienza: si prende coscienza, così, di tutta una realtà che sfugge alla coscienza intesa come ordinamento razionale dei fenomeni. È la categoria dei significanti, infinitamente più estesa della categoria dei significati, cioè della natura. L’arte è dunque la coscienza di qualcosa di cui non si può avere altrimenti coscienza: nessun dubbio che estenda l’esperienza che l’uomo ha della realtà e gli apra nuove possibilità e modalità di azione. E di che cosa dà coscienza la coscienza che si realizza nell’operazione artistica? Del fenomeno in quanto fenomeno. La coscienza “razionale” assume il fenomeno in quanto valore, ma nello stesso istante lo perde come fenomeno. Lo scopo ultimo di Kandinsky è di portare alla coscienza il fenomeno come tale, di farlo accadere nella coscienza; e poiché

il fenomeno è esistenza, ciò che si porta e si fa accadere nella coscienza è l'esistenza stessa. Questa è la funzione insostituibile dell'arte.

È anche una funzione sociale. Se l'arte è comunicazione, e non v'è comunicazione se non vi sia un ricevente, una opera d'arte funziona soltanto in quanto colpisce una coscienza. È un altro motivo di divergenza rispetto al Cubismo: un quadro cubista ha un funzionamento in sé, perfetto ed esemplare, è un modello di comportamento che lo spettatore può soltanto imitare mentalmente cercando di ripetere l'operazione "razionale" compiuta dall'artista sulla realtà. Un quadro di Kandinsky è soltanto uno scarabocchio incomprensibile e insensato finché non venga a contatto con il tessuto vivo dell'esistenza del "fruitore" (è allora che si afferma il principio della fruizione e non della contemplazione dell'opera d'arte) e non gli comunichi il proprio impulso di moto: non è un modello, è uno stimolo. Non è soltanto per il gusto della sperimentazione che Kandinsky, nel 1910, si libera da tutti gli apparati, i sistemi di rappresentazione di cui pure s'era servito nella precedente attività figurativa: è chiaro che vuol

mettersi nella condizione di chi non sa nulla degli espedienti e dei procedimenti dell'arte, non ne possiede il codice. Il quadro non è una trasmissione di forme, ma una trasmissione di forze: è l'esistenza dell'artista che si collega direttamente con quella degli altri. La pittura che Kandinsky fa tra il 1910 ed il '20 non esige che una certa destrezza d'occhio e di mano, una capacità di fare il movimento giusto senza esitare e confondersi: non sono queste le qualità che il lavoro industriale sviluppa o dovrebbe sviluppare nell'individuo, ed invece mortifica e reprime? La coscienza a cui Kandinsky indirizza i suoi stimoli visivi non è una coscienza in assoluto o in astratto: è la coscienza tipica dell'uomo moderno, e questa coscienza non riflette sull'agito, è azione cosciente. E si giunge alla conclusione: la scoperta sensazionale di Kandinsky consiste nell'aver eliminato l'arte come disciplina o dottrina istituzionalizzata, storica, e nell'averle sostituito la pura operazione estetica, il modo estetico come modo dell'esistere e dell'agire.

Spesso si considera il periodo delle Improvisations come il più libero, il più felicemente creativo dell'opera di Kandinsky; ed il periodo successivo dell'insegnamento nella Bauhaus, come un periodo di ripiegamento, in cui l'artista rinuncia a produrre il segno allo stato nascente e ricorre a morfemi facilmente riconoscibili come cerchi, triangoli, rette, curve, spirali. È il

solito pregiudizio romantico per cui dove c'è un ordine non c'è arte. Ora, quella ricerca geometrica può certamente essere stata favorita dal desiderio d'ordine e di chiarezza che pervade tutta l'arte europea del primo dopoguerra, ma costituisce tuttavia lo sviluppo necessario della poetica delle Improvisations. Dalla fase della tabula rasa, in cui non c'è ancora forma né immagine ma solo un vivace agitarsi di embrioni segnici, Kandinsky passa a considerare una fase più adulta, in cui la coscienza è già piena di simboli formali, che certamente hanno perduto il loro significato originario, ma proprio perciò rimangono disponibili come significanti.

La problematica di Kandinsky si fa sempre più specificamente linguistica: non si crea dal nulla un linguaggio ogni volta che si ha qualcosa da dire, ma la struttura del linguaggio muta continuamente perché le vecchie ed ormai inespressive parole vengono riprese nel flusso dell'esistenza. Triangoli, cerchi, rette, curve e spirali sono "immagini concettuali" che si rifanno fenomeni in quanto vengono date in quella grandezza, in quel colore, in quel punto del quadro, in quel

rapporto con gli altri segni. Così un linguaggio generale o comune, sociale, si rifà individuale e specifico; ed i grandi simboli o temi dell'essere si traducono nel

"presente" fenomenico dell'esistere.

Anche per Klee, come per Kandinsky, l'arte è operazione estetica e l'operazione estetica comunicazione intersoggettiva, con una precisa funzione formativa o educativa. Tutta la sua opera si direbbe ispirata, anche nei suoi evidenti aspetti ludici o di gioco, all'idea dell'educazione estetica come educazione alla libertà di quel grande romantico che fu Schiller. Anche per Klee è fondamentale il ricorso all'attività grafica dell'infanzia, che documenta i primi atti di un'auto-educazione estetica. Ma quella della prima infanzia non è affatto una condizione di primitività assoluta, di non-esperienza; su ogni vita che nasce molte vite vissute hanno lasciato l'impronta delle loro esperienze. Klee è stato certamente il primo artista che si sia addentrato, conservando tuttavia una grande chiarezza di coscienza e una straordinaria limpidezza espressiva, in quella sconfinata regione dell'inconscio che Freud e Jung avevano da poco aperta alla ricerca: una regione in cui nulla si dà come rappresentazione o concetto e tutto si dà per immagini e segni. Presa nel suo complesso (un complesso che è piuttosto un continuo: migliaia di piccoli dipinti ad olio, all'acquerello, a tempera, e

un'infinità di disegni, schizzi, incisioni) l'opera di Klee è una specie di diario della propria vita interiore o profonda: di tutto ciò che è rimasto allo stato di impulso o motivo, e non si è tradotto in causa di determinati effetti, non ha fatto storia. In questo senso Klee può considerarsi, in pittura, un parallelo di Joyce: e come in Joyce le parole e le frasi, così in Klee le immagini si scompongono, ricompongono e combinano secondo nessi alogici e asintattici, ma vitali e sensibili come legamenti nervosi.

Sulla sua formazione, come su quella di Macke, di cui fu amicissimo, ha avuto una grande influenza Delaunay, con la sua strutturazione dell'immagine fondata sulla legge ottica dei contrasti simultanei; e Klee ammirò sempre Picasso, così lontano dalla sua indole, per la straordinaria facoltà, che possedeva, di esplicitare l'immagine, farne una cosa viva nello spazio della vita. L'interesse per l'ottica dei colori, come quello per le tecniche dell'arte, non è affatto in contrasto con la concezione, fermissima in Klee come in Kandinsky, dell'assoluta soggettività dell'arte. La sua mira non è di rappresentare, ma di visualizzare; la visualità 150

segue le leggi della percezione. Si rappresenta qualcosa che ha già una forma nel mondo esterno o nell'immaginazione dell'artista; si visualizza qualcosa che, prima di essere visualizzata, non aveva un'esistenza fenomenica. L'operazione artistica, per Klee, è simile a quella del ricercatore che, ricorrendo a certi mezzi tecnici, rende visibili (ma non rappresenta) i microrganismi che certamente ci sono, ma non sarebbero altrimenti visibili. Klee opera sui microrganismi che popolano le regioni profonde della memoria inconscia; ed essi cominciano ad esistere, come fenomeni, solo nello istante in cui vengono rivelati. Ciò che li rivela, tuttavia, non è un'introspezione penetrante, ma l'operazione artistica, i cauti moti dell'occhio, del braccio, della mano, di tutto l'essere dell'artista che si fa sensibile agli impulsi che vengono dal profondo. Se studia e pratica tutte le tecniche non è per disporre di più efficaci mezzi di rilevamento e di trascrizione, ma per poter somministrare all'immagine che si va tramando la materia più adatta al suo farsi reale.

Questo legame intrinseco, quasi fisico, dell'immagine con la realtà della vita vissuta spiega come Klee abbia potuto dedicarsi con tanto impegno all'insegnamento nella Bauhaus (1920-31): una scuola che mirava a impegnare l'arte nella soluzione dei problemi concreti, pratici della vita sociale, e soprattutto a fare dell'educazione estetica l'asse del sistema

educativo di una società democratica. Nella Bauhaus trasforma la sua poetica in teoria, la teoria in metodo didattico: la struttura della forma non può essere altro che il processo del formarsi (Gestaltung). La sua concezione dello spazio come ambiente fisico-psichico dell'esistenza, intimamente legato alle persone e alle cose, si sovrappone agevolmente, senza sconvolgerlo, allo spazio rigorosamente geometrico dell'architettura "razionale": che altro è la geometria, che altro la prospettiva, se non fragili strutture mentali che si tramano nello spazio dell'esperienza o della vita? I globi luminosi con cui i tecnici della Bauhaus sconvolgono i sistemi tradizionali (e, in fondo, naturalistici) dell'illuminazione degli ambienti hanno il loro precedente, e forse il loro modello, in certe forme che nei dipinti di Klee esaltavano la luminosità dei colori. Il più lucido designer uscito dalla Bauhaus, Breuer, deve in parte all'insegnamento di Klee la famosa invenzione della sedia di tubo d'acciaio cromato: costruzione rarefatta, filiforme, 151

di linee in tensione, che percorre lo spazio invece di occuparlo, anima l'ambiente con l'agilità del suo ritmo grafico, sostituisce alla consistenza massiccia dell'oggetto la quasi-immaterialità del segno.

L'avanguardia russa

Di tutte le correnti d'avanguardia, animate da propositi rivoluzionari, quella che si sviluppa in Russia nei primi trent'anni del secolo con il Raggismo, il Suprematismo, il Costruttivismo è la sola che si inserisca in una tensione e poi in una concreta realtà rivoluzionaria e ponga come politica, esplicitamente, la funzione sociale dell'arte.

Nel primo decennio una vivace tendenza modernista accompagna la rivolta degli intellettuali contro l'anacronistico regime degli zar. È centrifuga e centripeta. Da un lato lo sviluppo industriale, dovuto in gran parte al capitale straniero, determina una crescente gravitazione verso la cultura occidentale, specialmente monacense e francese; dall'altro, non potendo fare a meno del concorso dei lavoratori, sollecita l'interesse degli intellettuali per il popolo, le sue tradizioni, le sue innate capacità creative. Il ponte con l'Occidente Europeo è stato Burljuk, nel primo decennio in rapporto con Parigi e con Monaco, poi con i Futuristi e specialmente Maiakowsky. Tutti i grandi artisti russi (Kandinsky, Malevic, Pevsner, Gabo, Tatlin, Chagall; e si può aggiungere il rumeno Brancusi) esordiscono in senso populista, ricollegandosi così al patrimonio iconico e stilistico

dell'antica arte slava. Le stesse correnti del modernismo occidentale ricevono una vaga colorazione ideologica: per il solo fatto di essere europee e moderne assumono un accento protestatario e, insieme, avveniristico.

Il secondo decennio è l'epoca dei movimenti organizzati. Il primo è il Raggismo (1913), che fa capo a MICHEL LARIONOV (1881-1964) ed a NATALJA GONCAROVA (1881-1962).

Nel "manifesto" il movimento è presentato come una "sintesi di cubismo, futurismo, orfismo". Larionov mira alla costruzione di uno spazio senza oggetti, assoluto, fatto soltanto di movimento e di luce: ritmo dinamico di raggi interferenti, che si scompongono nei colori del prisma. Prevale in lui il motivo

"orfico", ma con accento sublimatorio e simbolistico, mentre nella Goncarova 152

prevale il motivo "futurista" del dinamismo macchinistico, del meccanismo pulsante, della velocità come sintesi di corpi e spazio.

K. MALEVIC (1878-1935) intraprende una ricerca metodica sulla struttura funzionale dell'immagine. Studia Cézanne, Picasso (periodo negro e analitico) nell'essenza dei fatti formali; con lo stesso rigore, nelle antiche icone russe non cerca più la vena genuina di un ethos popolare, ma la radice semantica, il significato primario dei simboli e segni espressivi. Dal periodo cubo-futurista (1911), che tradisce le prime esperienze parigine (Léger) ed in cui il quadro risulta dalla combinazione di moduli formali geometrici, giunge nel 1913 alla formulazione della poetica del Suprematismo: identità di idea e percezione, fenomenizzarsi dello spazio in un simbolo geometrico, astrazione assoluta.

Malevic nega tanto l'utilità sociale quanto la pura esteticità dell'arte: d'altronde se l'esteticità educa o piace rientra nelle categorie del necessario o dell'utile. Poiché la conoscenza della realtà attraverso le cose è relativa e parziale, bisogna tendere alla conoscenza del mondo come "non-oggettivo"; e se l'arte è un mezzo della riduzione dell'oggetto alla non-oggettività è anche il mezzo della riduzione del soggetto alla non-soggettività. Il quadro non è che un mezzo per comunicare lo stato non solo di equilibrio ma di identità tra un soggetto ed oggetto. Ciò che si propone, anche in accordo con la rivoluzione sociale e politica in atto (anche se i suoi esponenti si dichiarano realisti e combattono lo "astrattismo") è un mutamento radicale bensì, ma non ideologicamente finalizzato. La vera rivoluzione non è la

sostituzione di una nuova concezione del mondo ad una scaduta: è un mondo vuoto di oggetti, di nozioni, di passato e di futuro, un mutamento radicale in cui l'oggetto e il soggetto sono ugualmente ridotti al "grado zero". Di qui le ragioni del suo dissidio nei confronti di un movimento rivoluzionario che muta un ordine per instaurarne un altro e produce altri oggetti, sia pure per il popolo. Per Malevic, nel periodo suprematista, il quadro non è un oggetto, ma uno strumento mentale, una struttura, un segno, che definisce l'esistenza come equazione assoluta tra il mondo esterno e l'interno.

A partire dal 1915 il Suprematismo di Malevic ed il Costruttivismo di TATLIN

(1885-1953) sono le due grandi correnti dell'arte avanzata russa: ambedue s'inquadrano nel vasto movimento dell'avanguardia ideologica e rivoluzionaria 153

guidata dal poeta Maiakowsky ed ufficialmente sostenuta dal Commissario per l'Istruzione del governo di Lenin, Lunaciarsky. Malevic è un teorico: non si cura dell'esaltazione e della propaganda degli ideali rivoluzionari, ma della rigorosa formazione intellettuale delle generazioni che dovranno costruire il socialismo. La concezione di un mondo "senza oggetti" è, dal suo punto di vista, una concezione proletaria perché implica il non-possesso di cose e di nozioni. A questo principio ispira anche la sua utopia urbanistico-architettonica: l'assetto della società futura sarà quello di una città in cui "oggetti" e "soggetti" si esprimono in un'unica forma. Il programma, che non avrà seguito in Russia, avrà invece notevole influenza in Germania nella formazione del metodo didattico della Bauhaus.

La posizione di Tatlin non è radicalmente diversa da quella di Malevic, ma mira a un intervento nella situazione di fatto. Il suo è un preciso programma d'azione politica. L'arte deve essere al servizio della rivoluzione, fabbricare cose per la vita del popolo come un tempo fabbricava cose per il lusso dei ricchi. Ogni distinzione tra le arti deve essere eliminata come residuo di una gerarchia di classi; la pittura e la scultura sono anch'esse costruzione (e non rappresentazione) e debbono quindi servirsi degli stessi materiali e degli stessi procedimenti tecnici dell'architettura, la quale a sua volta deve essere ad un tempo funzionale e visiva, cioè visualizzare la funzione. Non vi sono più arti maggiori e minori: come forma visibile una seggiola non è nulla di diverso da una

scultura, la scultura deve essere funzionale come una seggiola. L'arte deve avere una funzione precisa nello sviluppo della rivoluzione: l'eccitazione rivoluzionaria potenzia le facoltà inventive, le facoltà inventive danno un senso creativo alla rivoluzione. Bisogna dare al popolo la sensazione anche visiva della rivoluzione in atto, del mutamento di tutto, a cominciare dalle coordinate dello spazio e del tempo. Gli artisti diventano i geniali registi dell'entusiasmante

“spettacolo” della rivoluzione: sono loro che organizzano le feste popolari, le celebrazioni, le parate, le rappresentazioni teatrali. Incaricato di studiare il Monumento alla Terza Internazionale (1919) Tatlin progetta la sua Tour Eiffel proletaria: una gigantesca spirale inclinata e asimmetrica di traliccio metallico, 154

che gira su se stessa e funziona come una emittente di notizie e di segnali luminosi. La città sovietica deve avere una struttura ed una figura nuove.

L'arte, che non può più essere rappresentativa non essendovi più valori istituzionalizzati da rappresentare, sarà invece informativa, visualizzerà momento per momento la storia che si fa, stabilirà un circuito di comunicazione intenzionata tra i membri della comunità. È un'intuizione profetica, che verrà ripresa solo molti anni più tardi: ma non più nel quadro di una rivoluzione in atto, bensì in quello della società neocapitalista o dei consumi.

Kandinsky, A. PEVSNER (1886-1962) e suo fratello NAUM Gabo (1890-1977), CHAGALL (1887-1985), che avevano già una posizione europea ma erano rientrati in Russia a causa della guerra, partecipano anch'essi all'azione culturale rivoluzionaria: Kandinsky con il compito di organizzare una rete di musei per l'istruzione artistica del popolo, i due fratelli Pevsner fiancheggiando il movimento costruttivista, Chagall fondando un'Accademia aperta a tutte le nuove tendenze, e poi dipingendo decorazioni e scenografie per il Teatro Ebraico di Mosca. Come nella sua pittura, piena di favole e di folclore ebraico, il suo teatro rivoluzionario vuol essere fantasia pura: con questo proposito anche Chagall ha creato una sua scuola, a Vitebsk, dove però ha incontrato l'opposizione di Malevic e dei costruttivisti, per cui la rivoluzione non era fantasia ma rigore.

Dopo la vittoria sulle armate bianche, l'Unione Sovietica imposta un vasto programma di ricostruzione economica e sociale. Si delinea allora, nel

campo dell'azione artistica, un dissenso che avrà come conseguenza il ritorno di Kandinsky, di Chagall, di Pevsner e Gabo nell'Europa occidentale. Per costoro, come per Malevic, la funzione dell'artista deve essere essenzialmente spirituale, educativa: i suoi strumenti sono la scuola e il museo. Per i costruttivisti l'azione artistica è azione di governo e si esplica specialmente nella pianificazione urbanistica, nella progettazione architettonica, nel disegno industriale. Come artisti, così A. RODCHENKO (1891-1956), il teorico marxista del Costruttivismo, che EL LISSITZKY, il grafico per cui la teoria della forma è teoria della comunicazione visiva, tengono largamente conto del rigorismo formale suprematista; sul piano dell'azione culturale-politica, però, vogliono dimostrare che nessuna contraddizione può sussistere tra operazione estetica e tecnologia 155

industriale in un sistema in cui l'industria non sia vincolata dalla sovrastruttura capitalista. Non soltanto le tecniche industriali apriranno possibilità illimitate all'inventiva degli artisti, ma costituiranno l'apparato funzionale attraverso il quale l'impulso creativo dell'arte entrerà nel circolo della vita sociale, e nel giro di ritorno, la società stimolerà la creatività della produzione. Così l'arte industriale sarà la nuova e la vera arte popolare: questa non sarà più la timida espressione di una classe culturalmente inferiore, ma il segno della vitalità interna di una società che si forma e trasforma in una condizione di libertà democratica.

Dopo la morte di Lenin e la caduta di Lunaciarsky, la nuova burocrazia staliniana nega all'arte ogni autonomia di ricerca e d'indirizzo, riducendola a strumento di propaganda politica e di divulgazione culturale. L'avanguardia viene sconfessata e repressa, la vecchia accademia rivalutata. All'arte della rivoluzione succede, usurpando le qualifiche di "realista" e di "socialista", un'arte di Stato, che di fatto non è arte, ma piatta ed enfatica illustrazione di temi obbligati. Più che oppressione politica e condizionamento ideologico, è la rivincita dei mediocri. I maggiori responsabili non soltanto del blocco delle avanguardie e del regresso al peggior convenzionalismo borghese, ma anche della persecuzione contro ogni ricerca artistica avanzata sono stati un cattivo pittore, Zdanov, e un cattivo architetto, Jofan. A partire dal 1930 circa la pittura, l'architettura, la scultura dell'Unione Sovietica, a cui viene anacronisticamente restituito il perduto prestigio accademico, saranno purtroppo in tutto simili, salvo che

nella tematica, alla pittura, alla scultura, all'architettura ufficiali del fascismo italiano e del nazismo tedesco.

La situazione italiana

Architettura. Il manifesto dell'architettura futurista lanciato da A. Sant'Elia (1888-1916) non ha avuto e non poteva avere un seguito. L'industria, nell'Italia settentrionale, era in fase di sviluppo: ma la prima fabbrica moderna è quella della FIAT a Torino, costruita da MATTE TRUCCO (1869-1934) dopo il 1920.

Quanto al problema delle abitazioni operaie, era ovunque praticamente ignorato.

Nelle città dominava (e seguita) la speculazione immobiliare, protetta dalle burocrazie governative e municipali moderate. Quando si accentua la pressione 156

delle rivendicazioni sociali, la risposta delle classi dirigenti è un regime di repressione poliziesca, il fascismo. Poiché l'iniziativa edilizia era in gran parte nelle mani dei pubblici poteri, la storia dell'architettura moderna italiana è la storia dei suoi difficili rapporti con il regime fascista. Quella storia ha due tempi: il primo è di compromesso, il secondo di lotta. Nel 1926 si forma il Gruppo 7 (FIGINI, FRETTE, LARCO, LIBERA, POLLINI, RAVA, TERRAGNI) che poi si qualifica, allargandosi, nel M.I.A.R. (Movimento Italiano per l'Architettura Razionale): anima del movimento, Libera. Dapprima l'atteggiamento del regime non è decisamente ostile. Il suo architetto ufficiale M. PIACENTINI adotta una politica di compromesso: non sconfessa la tendenza moderna perché il regime, a parole, è per lo "svecchiamento" della cultura; in sostanza appoggia, però, il tradizionalismo dei mestieranti. Espressione tipica del compromesso (poi soffocata dal prevalere delle pressioni reazionarie) è stata nel 1932 la grande Mostra del Decennale, non priva di soluzioni moderne d'un certo interesse formale ma del tutto estranee allo spirito e ai problemi dell'architettura moderna europea.

In clima di compromesso, il movimento moderno riesce a cogliere qualche successo: la Stazione di Firenze (di un gruppo di giovani, tra cui MICHELUCCI -

capogruppo - e GAMBERINI) è una battaglia faticosamente vinta in una guerra virtualmente perduta.

La politica di Piacentini è insidiosa: tende a disgregare il movimento moderno e a ridurre il problema a una questione di scelte formali (archi e

colonne oppure cemento armato). Il trionfo del compromesso piacentiniano è la Città Universitaria di Roma (1936): vi sono edifici in stile monumentale ed edifici in stile moderno, e questo non è grave. Il grave è la falsa impostazione urbanistica che non tiene conto del fatto che l'Università è un organismo sociale, un centro attivo di ricerca scientifica, un luogo d'incontro dei giovani, il nucleo culturale di una grande città, e non un recinto per segregarvi i giovani e scoraggiare ogni loro velleità d'iniziativa.

Se non ci si poteva aspettare dal fascismo un'interpretazione democratica della funzione della scuola, meno che mai ci si poteva aspettare un'interpretazione democratica della funzione della città. Di iniziative ne sono state prese anche 157

trope: riforma delle vecchie, fondazione di nuove città. E qui si approfondisce il contrasto. Per gli architetti "ufficiali" l'intervento moderno sulla città antica consiste generalmente nello "sventramento" e nel cosiddetto risanamento dei centri storici, nell'allontanamento dei ceti poveri dal cuore delle città per relegarli nello squallore delle borgate e delle infette baracche della periferia. Il "volto monumentale" o "imperiale" era poco più che un pretesto: snidare la povera gente dal centro urbano significava in realtà rendere disponibili per la speculazione i terreni più pregiati. Al contrario, sviluppare un'urbanistica moderna significava sacrificare lo sfruttamento speculativo dei privati alla funzione pubblica urbana, riformare la struttura classista della comunità: affrontare cioè tutti quei problemi sociali che il regime, custode degli interessi della borghesia conservatrice, considerava pericolosi per l'ordine dello Stato. In non poche città italiane è stato parzialmente distrutto il centro storico, come a Brescia; la più rovinata è stata Roma, con gli sciagurati sventramenti del quartiere detto del Rinascimento e dei Borghi Vaticani. La fase di lotta ha come protagonisti un critico, E. Persico (1900-1936), un architetto, G. PAGANO (1896-1945) e, frutto della loro collaborazione, la rivista "Casabella". Persico aveva idee chiare anche in politica: sapeva che l'architettura moderna europea muoveva da premesse ideologiche e da una tematica sociale irrinunciabili, che al di fuori di esse e della conseguente problematica urbanistica non sarebbe stata né razionale, né democratica, né internazionale. Pagano era un polemista coraggioso e irruento, anche se da principio illuso di poter persuadere il regime ad adottare una politica urbanistica più aperta (ma poi, deluso, passò all'antifascismo militante e

alla Resistenza; morì in un campo di sterminio tedesco). La rivista “Casabella”, adempiendo ad una preziosa funzione d’informazione critica, impedì l’isolamento degli architetti avanzati italiani mantenendo vivo il dibattito sui grandi problemi dell’architettura mondiale. Intorno a questo nucleo si raccolgono, specialmente a Milano, i giovani architetti di tendenze avanzate: studiano, tra l’altro, un piano urbanistico per Milano (Milano verde), che naturalmente non aveva alcuna possibilità di essere preso in considerazione dalle autorità del momento, ma che dimostra come, nonostante le direttive del regime, i migliori architetti italiani fossero coscienti dell’impossibilità di porre il problema dell’architettura al di fuori
158

di una più vasta programmazione urbanistica. Alcuni di quei giovani, come F.

ALBINI (1905-1977), I. GARDELLA (n. 1905), E. ROGERS (1909-1969), diverranno i protagonisti della ricostruzione dopo la seconda guerra mondiale.

L’opera di G. TERRAGNI (1904-1942) sembra contestare questa interpretazione della situazione dell’architettura italiana durante il fascismo; invece la conferma.

Terragni non aveva interessi ideologici, ha progettato e realizzato edifici per incarico del regime: tuttavia è stato incontestabilmente il maggior architetto italiano nel decennio precedente la guerra. Non ha fatto concessioni al cattivo gusto dell’architettura ufficiale, non ha dissimulato la sua fede nei maestri del razionalismo europeo. Si era illuso per un momento che il fascismo fosse una forza rivoluzionaria, lo prova il suo interesse per le esperienze del Costruttivismo sovietico. Forse si sentiva l’erede di Sant’Elia (nato, come lui, a Como) e sperava in un secondo Futurismo. Ma il rigore purista della sua ricerca formale non era soltanto un ripiegamento, un rassegnarsi al programma minimo. Come per Pagano e gli altri giovani architetti, il suo obiettivo supremo era un’architettura internazionale, europea. Ma se per Pagano si trattava, in sostanza, di eludere una frontiera che sfortunatamente non si poteva abbattere, per Terragni la sola via era di sviluppare una coscienza internazionale o europea all’interno della coscienza o, più precisamente, della problematica nazionale. Non era un problema di adeguamento, ma di maturazione: questo, non altro, era il “problema italiano”.

Pittura e scultura. Alla fine della guerra il Futurismo era in crisi: morti Sant'Elia e Boccioni (che nelle ultime opere, del '16, s'era già staccato dal Futurismo), Severini ormai stabilmente inserito nella scuola post-cubista francese, Carrà e Soffici ed altri ancora passati all'opposizione. Tuttavia il ciclo dell'avanguardia futurista non era chiuso. Il successo del Costruttivismo russo, che Marinetti si vantava di avere tenuto a battesimo, mantiene accese, nel generale "richiamo all'ordine", le speranze dei nostalgici dell'avanguardia. È vero che l'avanguardia russa era favorita dal clima eccitato della Rivoluzione d'ottobre; ma anche il fascismo, appena arrivato al potere, si proclamava rivoluzionario, e Marinetti ne era entusiasta. Non sorprende che alcuni giovani, dopo avere inutilmente atteso dalla guerra un rinnovamento in senso europeo della cultura italiana, abbiano in 159

buona fede creduto di potere ridar vita al Futurismo mettendosi nella scia della

"rivoluzione" fascista. Poiché la vocazione del fascismo era reazionaria, la valutazione politica era sbagliata. Ma la scelta culturale era giusta.

A Torino, la città più industriale d'Italia, si forma un piccolo gruppo neo-futurista: fa capo a L. C. FILLIA (1904-1936), a MINO ROSSO (1904-1963), a N.

DIULGHEROFF (n. 1901). Fillia, più critico che pittore, si rende conto che il contatto con la cultura europea deve essere cercato al di là dell'ormai scontata divulgazione dell'Impressionismo e dell'Espressionismo; Rosso, scultore, si ricollega al dinamismo plastico di Duchamp-Villon; Diulgheroff, un bulgaro che si era formato in Germania, fa da ponte con l'avanguardia russa e con la cultura mittel-europea. È anche architetto e grafico, in rapporto con Pagano ed il nascente movimento italiano per l'architetturazionale.

La corta vita e lo scarso peso culturale del Neo-futurismo si spiegano anche con l'opposizione dell'ambiente culturale torinese, antifascista in senso idealistico-crociano con Gobetti o in senso marxista con Gramsci. La causa profonda, tuttavia, è la mancanza di spinte ideologiche che priva di slancio la neo-avanguardia torinese: un aeroplano senza motore non può volare. La carenza ideologica si ripercuoteva sulle scelte storiche, superficiali e malferme, dettate soprattutto dall'insofferenza verso le poetiche antimoderniste della Metafisica e dei Valori plastici e quindi,

ancora, dalla polemica contro il “provincialismo” della situazione artistica italiana. I neo-futuristi, tuttavia, sono stati i soli a capire che lo sviluppo di un’arte moderna italiana doveva necessariamente partire dal Futurismo e dalla sua crisi, di cui individuavano le cause nell’enfasi neo-romantica e nello storicismo, che, negli ultimi tempi, aveva portato Boccioni a staccarsi dal suo stesso programma per tentare una sintesi europea di Impressionismo cézanniano ed Espressionismo.

Nel suo lato negativo, il giudizio era esatto: più che rilanciare il Futurismo “eroico”

bisognava radicalizzarlo, spegnerne i furori polemici e romantici, la pretesa di essere la “via italiana” dell’arte moderna. Bisognava, insomma, aggirare Boccioni. Ciò che non capivano è che, aggirando Boccioni, bisognava riconoscere nella pittura di Balla il primo spunto di una nuova struttura della forma e, quindi, la via di un raccordo diretto con le avanguardie storiche europee.

160

L’avevano riconosciuto, e da tempo, due altri artisti, F. DEPERO (1892-1960) ed E. PRAMPOLINI (1894-1956), che avevano aderito al Futurismo quando era già in pieno sviluppo, rispettivamente nel 1913 e nel 1912. L’uno e l’altro assumono fin da principio una posizione di riserbo critico nei confronti della volontà di Boccioni di rifare la storia; e ravvisano in Balla il pioniere di una ricerca approfondita sulla genesi e la struttura funzionale della forma. Depero la porta avanti quasi in silenzio, analiticamente, individuando e chiarendo i fili che, direttamente o no, collegavano il Futurismo alle correnti eterodosse, non-cartesiane del Cubismo, specialmente a Duchamp. Prampolini, invece, si mette in contatto diretto con i gruppi più avanzati francesi e tedeschi, imposta la sua ricerca in senso nettamente sperimentale, è il solo a spingere a fondo, tra l’indifferenza generale, il processo di aggiornamento della cultura artistica italiana tra le due guerre e dopo. Così Depero, nel chiuso del suo laboratorio, come Prampolini, con la sua volontà di un’informazione completa e di prima mano, arrivano a presentire l’imminente crisi dell’oggetto artistico tradizionale, il quadro; e non soltanto s’impegnano in ricerche strutturali e materiche, ma s’interessano attivamente al problema fondamentale del teatro come arte agita, affiancando così la generosa azione di A. G. BRAGAGLIA per un teatro italiano d’avanguardia. Ma Balla, il più audace

e geniale, avverte l'irreversibilità dalla crisi e preferisce il suicida ritorno al più screditato tradizionalismo: è la stessa, quasi volontaria, caduta di Picabia. Si deve ancora a questa latente, serpeggiante sopravvivenza delle profonde motivazioni futuriste in una cultura che le negava, il formarsi, tra il '30 e il '40, di una prima impegnata tendenza non-figurativa. Il movimento si sviluppa a Milano (che aveva ormai strappato a Torino il primato industriale ed è la sola città moderna in Italia) in stretto rapporto con il movimento per l'architettura razionale. Fanno parte del gruppo dei primi "astrattisti" italiani: L.

FONTANA (1899-1968), A. SOLDATI (1896-1953), M. RADICE (n. 1900), M.

REGGIANI (1897-1980), M. RHO (1901-1957), O. LICINI (1894-1958) F.

MELOTTI (1901-1986). Non hanno un programma definito; più che opporsi polemicamente al generico italianismo della corrente dominante, il Novecento, se ne appartano, l'ignorano. Sentono che c'è un problema italiano, ma non consiste nel rinverdire le "antiche tradizioni" né nell'importare clandestinamente in Italia 161

una cultura europea, bensì nel risolvere le contraddizioni interne che isolano la cultura artistica italiana dall'europea. Milano così a riassorbire in modo critico (e non eclettico) Futurismo e Metafisica ed a raggiungere una funzionalità poetica, una comunicazione lirica di concetti spaziali. L'operazione riesce: il gruppo degli

"astrattisti milanesi", trascurato e ignorato al suo tempo, è stata una delle principali premesse dell'arte italiana del secondo dopoguerra. Lucio Fontana, tornato in Italia dopo alcuni anni in Argentina, sarà la punta di tutti i movimenti avanzati in Italia.

École de Paris

La ragion storica delle avanguardie viene assorbita e "normalizzata" dalla Bauhaus, che trasforma le spinte rivoluzionarie in processi metodologici, la proiezione nell'avvenire in programmazione e progettazione. I punti essenziali del programma erano: 1) la riduzione dell'arte a mezzo della esperienza estetica collettiva; 2) la riduzione delle tecniche delle singole arti all'unità metodologica della progettazione; 3) l'integrazione di qualità estetiche a tutti i prodotti industriali, intesi come agenti della comunicazione e della educazione sociale; 4) l'organizzazione

dell'educazione estetica collettiva per mezzo della scuola; 5) l'impiego e l'impegno totale degli artisti nell'apparato educativo-scolastico; 6) l'eliminazione del mercato che costituiva bensì il miglior tramite con la società, ma sottraeva l'arte alla sua funzione di strumento formativo della società democratica. Solo a queste condizioni l'arte avrebbe seguito a produrre esperienza estetica e questa a costituire una componente culturale della società industriale.

A questa proposta di socializzare l'arte la maggior parte degli artisti europei ha risposto negativamente. Perfino gli olandesi del gruppo De Stijl, quando avvertono il fondo politico del problema, se ne ritraggono: un tentativo di coordinamento e di collaborazione con la Bauhaus, nel '21, finisce con un famoso litigio tra T. van Doesburg e Gropius. Possibile che, per seguire ad adempiere alla sua funzione, l'artista dovesse rinunciare al prestigio del genio?

I socialisti della Bauhaus non erano i soli ad affermarlo: anche più drasticamente lo affermavano i dadaisti, per i quali l'arte era morta ed era perfettamente inutile 162

cercare di salvarla. Ma quella sorta d'avanguardia a rovescio la cultura borghese poteva anche non prenderla sul serio. Il programma della Bauhaus e del

“disegno industriale”, invece, metteva un'ipoteca sulla direzione dell'apparato produttivo, pretendeva che adempisse ad una funzione educativa e non soltanto economica. La cultura borghese non poteva accettare di distruggersi con le proprie mani: poteva concedere all'artista la massima libertà di espressione, ma a condizione che rimanesse nel proprio campo e lasciasse agli imprenditori l'iniziativa e la direzione della produzione. Lo stesso Mondrian, di cui non può dubitarsi che non abbia meditato seriamente prima di scegliere, alla fine decide di rimanere un artista nel senso tradizionale della parola: come tanti anni prima Van Gogh, lascia l'Olanda e va a Parigi, che era, per l'arte, “la scuola del mondo”.

In realtà non era tanto la scuola, quanto il mercato artistico: la vera scuola era la Bauhaus, con i suoi maestri e i suoi studenti, i suoi programmi e i suoi metodi, i suoi corsi regolari, le sue attrezzature tecniche. Ma in una società borghese, che è sempre una società mercantile, il mercato è più importante della scuola e, in un certo senso, è anche scuola perché la società borghese è fondata sulla legge della domanda e dell'offerta, della

produzione e del consumo. Soprattutto, poi, il mercato parigino si rivolgeva ad una società esistente, la Bauhaus a un progetto di società futura. Si spiega così come la cosiddetta École de Paris abbia avuto, nella formazione ed irradiazione dell'arte moderna, un'influenza molto maggiore che la Bauhaus, dove pure lavoravano e insegnavano artisti di prima grandezza come Kandinsky e Klee.

Non bisogna sottovalutare la funzione culturale del mercato; nel nostro secolo è stata determinante. La merce, naturalmente, è l'opera d'arte, la quale dunque deve avere un valore in sé, e non soltanto come agente educativo; ma è, soprattutto, l'artista. I mercanti fanno a gara a scoprire e lanciare artisti di talento: il patriarca dei mercanti parigini, Vollard, ha capito Cézanne (e non solo Cézanne) quando critici e artisti (salvo pochi amici) lo consideravano un illuso e un fallito. È puro dovere di obbiettività riconoscere che il mercato ha influenzato la critica assai più che la critica il mercato. Il sistema mercato-collezionismo organizza l'attività degli artisti, ma non ne limita la libertà espressiva. L'arte è 163

considerata l'unica attività non-programmabile in una società di attività programmate; l'originalità dell'invenzione artistica sembra una risorsa vitale ad una società che vuol mutare continuamente tipi e prodotti. Sostenendo che la vocazione artistica è un dono di natura e che la scuola può soltanto soffocarla, si incoraggiano gli artisti a tentare il successo come si tenta la fortuna nel gioco d'azzardo. La École de Paris è una specie di nuova bohème: pittori e scultori venuti da tutti i paesi del mondo vivono di speranze e muoiono di fame nell'ammirazione dei pochi "divi" a cui ha arriso il successo. Parigi, infine, è stata per i pittori e gli scultori ciò che Hollywood sarà per il cinema: estremamente importante è stato, infatti, il raccordo tra Parigi e Stati Uniti attraverso la scrittrice e collezionista Gertrude Stein.

Che l'arte sia internazionale, come sostenevano anche i teorici della Bauhaus, non si discute: nei grandi caffè di Montparnasse, dove la École de Paris tiene le sue assise notturne, ci sono italiani, spagnoli, russi, rumeni, bulgari, americani, negri. Ma più che internazionale, insomma, la École de Paris è cosmopolita; internazionalistico, invece, è il programma della Bauhaus. Non si cerca un'unità di linguaggio, tutti i linguaggi sono ugualmente ammessi. I tanti tentativi che sono stati fatti per delimitare e caratterizzare la École de Paris, sono riusciti soltanto a sfigurarne l'aspetto

più significativo: quello di un grande emporio, in cui tutte le correnti e le tendenze sono ammesse e si combinano, a condizione soltanto di essere “moderne”. Il fatto storicamente più significativo è proprio che, in quell’ambito, la tradizione dell’Impressionismo cessa di essere una tradizione francese, quella dell’Espressionismo una tradizione tedesca. L’antitesi tra École de Paris e Bauhaus, infine, è l’antitesi tra due immagini dell’Europa: com’è di fatto, nel successo pieno del capitalismo, e come la vorrebbe la pericolante utopia socialista.

Naturalmente la École de Paris non segue una linea politica: condizione fondamentale della libertà dell’arte era la sua indipendenza da ogni direttiva politica e religiosa, non meno che da ogni tradizione nazionale. Assumerà, suo malgrado, un accento politico quando non solo la libertà dell’arte, ma ogni forma di libertà viene soppressa in alcuni paesi europei come l’Italia, la Spagna, la Germania, la Russia. Allora l’artista della École de Paris diventerà 164

automaticamente il difensore della libertà, e non soltanto dell’arte; e gli artisti insofferenti dell’ufficialità accademica dei regimi totalitari cercheranno scampo nell’ospitale e liberale Parigi.

I tre numi della École de Paris sono anche i tre piloni del mercato internazionale: Picasso, Matisse, Braque, i tre “mostri sacri”. PICASSO è indubbiamente una delle più forti intelligenze del secolo. Nel 1907, con *Les demoiselles d’Avignon*, aveva messo in crisi tutta la tradizione figurativa e poi, col Cubismo, aperto il nuovo corso dell’arte. Dal ‘14 in poi non si può più identificare il percorso della sua attività proteiforme (è pittore, grafico, scultore, ceramista) con una linea di ricerca o una successione di fasi. Passa dalla scomposizione cubista ad una monumentalità quasi classica (benché ironica), da un limpido disegno alla Ingres alla deflagrazione della forma, da un disteso naturalismo ad una violenta lacerazione dell’immagine, dal bello all’orrido. Le sue mosse inattese colpiscono sempre il centro di una situazione problematica e la risolvono, magari facendola saltare. Non si lega a nessun movimento, ma interviene in tutti; se non interviene, la sua stessa astensione è significativa. È una “potenza” che con un cenno può salvare o distruggere; sa perfettamente di essere uno dei massimi protagonisti, una delle persone più rappresentative del secolo. Per circa quarant’anni dirige dall’alto la “politica” dell’arte; indirettamente anche il mercato, è il vertice della scala dei valori. Afferma che non cerca, trova:

sconfessa tutta l'arte di ricerca, da Mondrian a Kandinsky e a Klee, ed afferma la superiorità dell'invenzione artistica su quella della scienza e della tecnica, che presuppone la ricerca.

Rispetto alla "civiltà industriale" l'arte è la grande antitesi: alla teoria del

"consumo" oppone non già l'eternità, ma l'indistruttibilità, l'inconsumabilità, l'inalterabile attualità e perfino l'altalena dei valori. Anche Dada contesta l'etica-economia e la causalità logica di domanda e offerta della civiltà industriale: ma il gesto di Picasso non è gratuito, è storico. Il suo apparente arbitrio è tempestività voluta, intervento fulmineo e decisivo che nasce da una valutazione straordinariamente lucida delle situazioni. Stilisticamente è sempre diverso, il suo lavoro non ha uno sviluppo coerente: gli "stili" del passato, nelle sue mani, sono puri strumenti, come le tecniche. Nulla di più facile, davanti alle sue opere, che riconoscere i riferimenti storici: Grecia arcaica, azteco, romanico, negro. Ma il 165

riferimento storico non è che uno specillo con cui stuzzica la coscienza dei contemporanei per farla reagire. In sé non ha importanza, non indizia un'adesione e neppure un interesse per il dato storico. Finisce per fare gioco scoperto: rifà a modo suo quadri di Velázquez, di Holbein, di Poussin, di Courbet, di Manet. A che scopo? Per dimostrare che un fatto artistico non è mai passato, non è un valore acquisito, classificato, immutabile: è un evento flagrante, che il nostro intervento può mutare. Muovendoci nel tempo la prospettiva storica muta, come muovendoci nello spazio muta la veduta prospettica. Anche per questo è il nume invisibile della babele parigina, che senza la sua presenza sempre perentoria e sorprendente sarebbe soltanto un concentramento di artisti sulla piazza del mercato. Non soltanto nega che abbiano un senso le tradizioni nazionali, ma che l'arte possa avere tradizioni. Come presente assoluto, è anti-tradizione per antonomasia: proprio per questo può muoversi liberamente, senza complessi, così alla superficie come nella profondità del tempo. Allora tutte le tendenze sono legittime e, nello stesso tempo, tutte ugualmente inutili: sono modi per raggiungere il valore, ma ciò che importa non è il modo, è il valore.

La seconda persona di quella trinità è BRAQUE, l'eterno e raffinatissimo artigiano, il faber della pittura moderna. "Un quadro è finito quando ha cancellato l'idea": quando, invece di una idea nella mente

dell'artista c'è un oggetto che tutti possono vedere e toccare. L'artista non crea tipi di oggetti, ma in assoluto il tipo dell'oggetto: ne fissa e definisce, nella condizione storica presente, il significato, il valore. È chiaro che, definendo l'oggetto, definisce parallelamente il soggetto. Il soggetto è l'uomo nella sua totalità, nel senso umanistico del termine, nella complessità del suo essere e nella purezza della sua espressione, che deve essere limpida e sintetica, ma non fredda e impersonale: non è completa l'umanità del puro teorico, né quella del puro tecnico, le loro esperienze sono sempre unilaterali. "Amo la regola che corregge l'emozione": dunque la regola, o la teoria, non precede; al principio è il fatto umano, l'emozione, ma questa deve poi rientrare in una teoria dei valori, farsi valore. E la teoria, a sua volta, non è una norma astratta, è un condensato di esperienze, la sintesi di una lunga prassi.

L'opera di Braque, vista nel complesso, è come una raccolta di pensieri e di massime: Montaigne, La Rochefoucauld, Pascal. È un compendio di saggezza 166

che si distilla dall'esperienza estetica del mondo. Dopo la guerra, l'artista a cui si sente più vicino è JUAN GRIS. Il punto controverso è ancora il rapporto tra oggetto e spazio; ma il problema è considerato solo in quanto si pone e risolve nell'ambito della pittura. Per Braque, da un lato c'è lo spazio, la coscienza; dall'altro, l'anti-spazio, la materia. La materia, per lui pittore, non è quella delle cose: è il colore, come per lo scultore il marmo o il bronzo (ha fatto anche sculture, in cui la materia è trattata come blocco di colore). L'artista elabora la materia, le dà valore di spazio: l'oggetto non è che uno stadio in quel processo.

Gris parte invece dall'oggetto, come materia a cui è già integrata una certa spazialità, e attraverso la ricerca delle relazioni proporzionali o metriche (è già il tema della "sezione aurea" ripreso dai "puristi", Ozenfant e Jeanneret) sviluppa la spazialità degli oggetti in spazialità unitaria, totale. La disputa sfiora sottigliezze tomistiche (lo rileva uno scrittore cattolico e tomista, Maritain, e lo ribadisce Severini); ma in realtà, più che il dualismo di oggetto e spazio, è in gioco il concetto di valore. Così Braque come Gris sembrano volere realizzare e fissare nel quadro un nuovo tipo di valore: un valore che è proprio e specifico del quadro, come oggetto prodotto, e non dipendente da ciò che è rappresentato.

Mirano insomma, in una società che ha il culto del “prodotto” o della merce, a individuare e fissare il valore del quadro come prodotto intellettuale, autonomo e insostituibile.

La terza persona della trinità è MATISSE, immobile ed eterno come lo Spirito Santo. Dimostra che si fa arte fuori, sopra la storia. Come il mondo dei miti mediterranei, che costituisce la sostanza perenne della sua pittura, è l’inesauribile riserva dell’immaginazione creativa, così l’arte costituisce la riserva aurea che la società deve guardarsi dal bruciare nei suoi piccoli traffici quotidiani.

È il capitale dell’umanità, giorno per giorno gli artisti lo accrescono con le loro opere immuni dalla decadenza storica. Come tutti gli altri, Matisse ha veduto due guerre, come tutti ne ha sofferto; ma non ha permesso che nulla del dolore del mondo trapelasse nella pittura. Se il mondo, nelle sue crisi di follia, distrugge i valori della civiltà, il saggio deve crearne e accumularne altri: l’umanità se ne servirà per riprendersi dalle batoste della storia. L’arte conserva o reintegra negli uomini la gioia di vivere che la tragedia della storia distrugge. Dunque anche per 167

Matisse mutano gli eventi, ma le grandi strutture del sistema non possono mutare, e l’arte è una delle componenti del sistema, la più stabile. Essendo uno dei supremi valori dell’umanità, non può mescolarsi con la storia delle nazioni, è supernazionale. Anche per questo Matisse è uno dei grandi piloni del ponte tra l’Europa e l’America: la sua pittura conferma la tesi di Dewey sull’autonomia e l’integrità dell’esperienza estetica.

Fra le tante correnti ed i tentativi individuali che s’incrociano, nella prima metà del secolo, nell’ambito della École de Paris, il tema comune è l’ideale romantico dell’arte come poesia e della poesia come vita. Dunque l’arte è linguaggio, il solo che sia al di sopra delle lingue nazionali e che permetta la comunicazione e l’intesa tra uomini di diversi paesi. I linguaggi figurativi non adempiono ad una vera e propria funzione, ma realizzano una circolazione continua nel corpo vivo della società.

Non sono strumenti, come i linguaggi “tecnici” che già si vanno formando e che finiranno per screditare i linguaggi storici, ma valori: lo sono perché non sono dati e utilizzati, ma vissuti o sofferti. Le stesse correnti o tendenze, che erano nate dal raggrupparsi di più artisti intorno ad un tema di ricerca comune, si personalizzano: più che affrontare e sperimentare nuovi modi di espressione e comunicazione si tende a

sfruttare, purificandolo o raffinandolo, un patrimonio linguistico comune. Gli apolidi non depongono e sconfessano le tradizioni dei loro paesi d'origine, le immettono anzi, mescolandole, nella circolazione della società cosmopolita: valga per tutti l'esempio di Chagall, che per tutta la vita recita da maestro, nel gran teatro dell'arte mondiale, la parte dell'"anima russa" e dell'ebreo sradicato o di Soutine, che recita quella del bohémien geniale o del più grande Brancusi, che impone alla città l'alta purezza dell'arte contadina. Gli stessi francesi si "snazionalizzano", non già adottando linguaggi sopra-nazionali (come il linguaggio geometrico di un Mondrian o di un Pevsner), ma cercando il fattore comune in una semplificazione linguistica, in una spontanea intesa su certi temi comuni. Due casi tipici: ROUAULT (1871-1958) ed UTRILLO (1883-1955).

Non si dubita della passione sociale, né della vocazione religiosa di Rouault, che certamente rientra nel filone della letteratura impegnata e cattolica, che va da Blois a Bernanos. Ma si tratta, appunto, di una vocazione essenzialmente

letteraria, che lo porta alla scelta consapevole di un sermo humilis, immediatamente comunicativo e per conseguenza alla connessione di un linguaggio figurativo attuale (espressionista-fauve) con il linguaggio arcaico della pittura e degli smalti romanici. Il motivo della comunicazione è, per lui, il pensiero della necessità dell'esperienza religiosa, della presenza vivificante del Cristo nel povero, della sacralità che santifica la tragica condizione umana del proletariato industriale. In tutt'altro senso, Utrillo assume come fattore comune lo scenario urbano di Parigi, che tutti hanno davanti agli occhi: ed è la Parigi degli impressionisti, ma ora volontariamente degradata, umiliata nello squalore dei sobborghi. Anche qui, dunque, un intenzionale ritorno verso una sorta di povertà primitiva, tanto più letteraria in quanto dedotta da tutta una serie di esperienze linguistiche: la Parigi di Utrillo nasce dalla sovrapposizione, per trasparenza, dell'intensificazione espressiva di Van Gogh alla veduta impressionista di Monet, e da un'ulteriore semplificazione attraverso l'apparente impaccio linguistico dei Nabis. Anche Utrillo, insomma, concorre a "snazionalizzare" l'Impressionismo, ma non generalizzandolo in linguaggio internazionale e convenzionale, anzi caratterizzandolo come "popolare" col frequente ricorso a locuzioni in vernacolo, all'argot. Si estende così la tendenza (si pensi ad Apollinaire e Cendrars) a intrecciare

strettamente il linguaggio figurativo non soltanto al letterario, ma alla lingua parlata. Sfocerà, dopo la seconda guerra mondiale, in alcuni casi di sorprendente affinità, quasi di collimazione formale, tra fatti pittorici e poetici: Fautrier-Ungaretti o Fautrier-Ponge, Dubuffet-Queneau e, al limite, la poesia grafica di Michaux.

Intesa come confluenza e mescolanza (non sintesi) di linguaggi figurativi, la École de Paris ha origini abbastanza lontane: l'arrivo di Van Gogh dall'Olanda e di Munch dalla Norvegia (1885-1886). La seconda, più vigorosa ondata, comincia nel primo decennio del nuovo secolo. Dalla Romania giunge C. BRANCUSI (1876-1957) per studiare con Rodin; ma quasi subito, con una svolta radicale, si libera dalla retorica monumentale e dalla tecnica prodigiosa del maestro e si mette a studiare la scultura negra. Non è affascinato dall'ingenua barbarie, ma dall'essenzialità plastica di quelle forme assolute, che non ammettono alcun rapporto con uno spazio esterno ed escludono ogni mediazione naturalistica tra 169

significato e significante. Mira così a cogliere il seme originario della forma plastica: uno stadio che potremmo chiamare pre-linguistico, in cui la forma non è la forma di un contenuto, ma significa soltanto se stessa, la propria genesi.

Ritrova allora, a Parigi, un'esperienza ancestrale, che aveva dimenticato negli anni del tirocinio accademico: la tecnica dell'intaglio e perfino la simbologia dell'arte popolare romena. Ma non è una simbologia dell'oggetto, si potrebbe piuttosto chiamare una simbologia della forma. Come il pastore che intaglia un bastone, Brancusi ubbidisce ad un istinto della forma, che dà un ritmo al suo gesto; ed alla forma che nasce attribuisce un senso, la rende simbolica.

È Brancusi che inizia l'italiano A. MODIGLIANI (1884-1920) alla scultura negra: un'esperienza che, dopo pochi saggi di scultura, Modigliani trasporta nella pittura, assumendo il colore non più come complemento, ma come materia intrinseca della forma. All'opposto di Brancusi, tuttavia, non ha nostalgie primitive e popolarresche: e come Utrillo interpreta l'ambiente, così interpreta (e con ben altra finezza) i personaggi del mondo artistico parigino. Nulla più dei suoi ritratti rende l'idea della élite intellettuale che gli affamati e spesso alcoolizzati bohémiens di Montparnasse sanno di costruire nell'Europa del tempo: al di là del carattere del modello rendono

alla perfezione il “senso della vita” della società artiste. Più che ritratti, sono componimenti poetici, elegantissimi, “dedicati a...”.

Rientra nella sfera culturale della École de Paris GINO Rossi (1884-1947), benché a Parigi abbia fatto soltanto tre brevi soggiorni (1907, 1912, 1918). Dal

‘23, ammalato, non ha più dipinto. La sua scelta è sicura, i Fauves, ma con un’accentuazione espressionista della struttura disegnativa in tensione, che lo conduce più tardi a tentare un incrocio di colorismo fauve e volumetria cubista. Il tentativo europeo di Rossi non ha avuto seguito in Italia, è stato soverchiato dalle varie specie di italianismo futurista, metafisico, novecentesco.

Altri italiani concorrono all’espansione di quello che, nell’emporio parigino, diventa il linguaggio internazionale e moderno dell’arte. G. SEVERINI, dopo il periodo futurista e cubista, tenta di conciliare il nuovo linguaggio con la tendenza decorativa e la più esplicita figuratività dell’arte religiosa, richiamandosi anche all’estetica neo-scolastica di Maritain. L’originaria esperienza divisionista, che si traspone a contatto col Futurismo in un accostamento di timbri aromatici, lo porta 170

a una simultanea scomposizione del vero e della memoria storica ed alla sua fissazione in una plasticità del colore: una ricerca che lo riporterà verso il cubismo dopo una fase di avvicinamento al Novecento. A. MAGNELLI (1888-1971) è stato indubbiamente il più importante dei pittori italiani operanti nella variopinta école di Parigi. Nelle prime opere figurative (1907 c.) è quasi brutalmente realistica l’immagine della cosa ottenuta con un’estrema semplicità di mezzi pittorici ed una gran forza di contrapposti cromatici. Dopo una fase futurista ed un primo contatto con l’ambiente parigino, portò nella astrazione la stessa capacità di sintesi, evitando perciò l’analisi cubista ed accostandosi al gruppo astrattista Cercle et Carré, fondato nel ‘30. Il tema fondamentale della sua ricerca è l’equilibrio dinamico del quadro ottenuto col bilanciato, anche se contrastato rapporto di tensioni lineari e cromatiche. M. CAMPIGLI (1895-1971) trova nella “proporzione aurea” del Purismo di Ozenfant l’appiglio per una ripresa di arcaismo mediterraneo, più tematico che formale. F. DE PISIS (1896-1956), pittore e poeta, opera una congiunzione più delicata: tra la spazialità immobile, atemporale della Metafisica e la spazialità sensoria, mobilissima, rarefatta dell’Impressionismo. Individua così, non già un aggancio storico

(impossibile), ma una rara assonanza poetica tra la tradizione impressionista ed una tradizione italiana che da Tiepolo e Guardi arriva a Boldini. Non si propone né presume di ricondurre la pittura nata dall'Impressionismo nell'area di una tradizione italiana, ma semmai di portare l'esperienza visiva al livello della poesia, il colore al livello del segno, la parola descrittiva al livello del timbro musicale. Fin dal 1910 in contatto, a Parigi, con Apollinaire, G. DE CHIRICO fu, nel 1925, un forte punto di appoggio del Surrealismo teorizzato da Breton. Aveva una formazione romantica-tedesca (Böcklin), e rimase, in Italia, estraneo e avverso al Futurismo come, in Francia, al Cubismo. Nemico di ogni idea di progresso e di ogni implicazione ideologica, negli anni in cui fu veramente una delle grandi figure dell'arte europea contrappose all'attualismo futurista e cubista l'idea di una assoluta extratemporalità dell'arte, la cui classicità sostanziale si situa in un al di là "metafisico". L'umanesimo italiano non è la rinascita del naturalismo e dello storicismo classico, ma il suo trapasso in una dimensione metafisica aspatiale e atemporale, il suo distacco dalla vita, il suo situarsi per sempre nel dominio della

morte. E poiché la morte è l'irrazionale, l'assurdo, il sonno ed il sogno paragonati alla veglia e alla razionalità dell'esistenza, il "classicismo" di De Chirico apre la via al Surrealismo, la corrente che sposta decisamente la collocazione psicologica dell'arte dalla sfera della coscienza a quella dell'inconscio.

Molto diversa è la posizione dei costruttivisti che operano nell'ambiente culturale parigino. Né Mondrian, né Kandinsky, né Pevsner sono stati influenzati dal lussureggiante disordine della vita artistica di Parigi. La scelta di Mondrian è puramente culturale: nulla lo costringe a lasciare l'Olanda, eppure vive a Parigi dal 1911 al '14 e poi dal '19 al '38. Vuole arrivare ad una definizione rigorosamente razionale dello spazio, ma questa non deve fondarsi su astrazioni concettuali bensì sulla percezione visiva. Il terreno della sua ricerca era e non poteva non essere l'analisi della visione iniziata dall'Impressionismo e portata avanti dal Cubismo. Kandinsky si stabilisce a Parigi quando i nazisti chiudono la Bauhaus: è una scelta culturale ma anche politica, Parigi è libertà. A. Pevsner e N. Gabo, fratelli, erano già stati a Parigi, in rapporto con il dinamismo formale di Duchamp e dei futuristi, quando partecipano attivamente, in Russia, ai movimenti dell'avanguardia rivoluzionaria. I primi dissensi con le correnti contrarie li

persuadono a tornare nei paesi occidentali: Pevsner a Parigi, Gabo a Londra, di dove passerà negli Stati Uniti. Operano in una medesima linea di ricerca: la fenomenizzazione plastica della forma geometrica, ma nel senso dell'individuazione della quarta dimensione (spazio-tempo) attraverso la

“rivoluzione” di forme geometriche, non più pensate come concetti, ma date nella realtà fisica di una materia duttile, elastica, flessibile e (in Gabo) trasparente (vetro, plastica). La loro ricerca plastica non ha alcun rapporto con la scultura tradizionale: è invece lo sviluppo del principio suprematista di Malevic, che voleva il pittore liberato dalla servitù al piano. La loro forma, infatti, è una forma geometrica piana che assume, deformandosi elasticamente, diverse posizioni e configurazioni nello spazio: è un movimento puramente figurativo, ma anticipa la concezione della forma “cinetica” che formerà l'oggetto delle più recenti ricerche costruttiviste. Data come realtà esistente, e non più come entità concettuale, la forma geometrica o, più precisamente, tipologica e strutturale diventa principio morfologico di tutte le forme possibili.

172

Ad esso si contrappone, uguale e contrario, il principio biomorfico di H. Arp (1888-1966), che in sostanza sceglie la cellula organica ed il suo processo di crescita e ricusa la forma geometrica ed i suoi processi di sviluppo. Non si tratta, tuttavia, di due diverse prospettive conoscitive, ma soltanto di due diversi principi di coordinamento del linguaggio visivo: e ciò spiega come Arp, poeta oltre che scultore e pittore, abbia potuto partecipare contemporaneamente a due movimenti apparentemente contraddittori (De Stijl e Dada), ma in realtà ugualmente miranti a fare tabula rasa di ogni linguaggio figurativo istituzionalizzato o storico ed a ricondurre l'operazione artistica all'elementarità dell'atto estetico puro.

Non si potrebbe dare un quadro anche sommario della situazione culturale che va sotto il nome di École de Paris senza accennare al gran numero di personalità minori, provenienti da tutte le parti del mondo, che riescono talvolta a cogliere un effimero successo o lottano tutta la vita senza ottenerlo o, scoraggiate, ritornano ai paesi d'origine diffondendo le ultime novità artistiche della capitale. Si va dal lituano Soutine, amico di Modigliani ma con un forte accento espressionista, al bulgaro Pascin, al russo Survage, all'uruguayano Torres-Garcia Rossi, agli scultori Gargallo (spagnolo) e ad Archipenko e Lipchitz (russi), che per primi tentano una

versione plastica del cubismo. Gli stessi lontani paesi dell'Estremo Oriente, dell'India, dell'America del Sud vengono raggiunti da un'ondata di cultura figurativa occidentale, che spesso mette in crisi tradizioni antichissime. In tutto il mondo l'arte moderna diventa sinonimo di libertà di pensiero e di espressione, di indipendenza della cultura dal potere. Benché l'arte che, tra il '30 e il '40, ha avuto il suo centro a Parigi non avesse alcuna colorazione politica, l'assume di riflesso quando i regimi totalitari la condannano e tentano di rimettere in valore, come esponenti della cultura ufficiale, scadenti mestieranti che non hanno neppure la cultura tradizionale e la tecnica sperimentata dei vecchi "accademici".

Dello spirito libertario della cultura artistica della École de Paris si è fatto altissimo interprete Picasso nel 1937 con un'opera che condanna duramente, in nome dell'umanità, la reazione fascista e nazista: ma tuttavia Guernica, la prima opera moderna "impegnata" nella problematica politica del tempo, è anche l'opera che segna la fine del pittoresco, brillante, vivace, ma ideologicamente 173

inconsistente libertarismo della École de Paris. Importantissima però la funzione di quel crogiolo di talenti che fu Parigi nella prima metà del secolo per la fine delle scuole nazionali e per la discriminazione, che pose, tra arte accademica o ufficiale, tanto più screditata quanto più sostenuta dai regimi totalitari, e arte moderna, senza una linea e un programma definiti, sostenuta dagli intellettuali e dal libero mercato internazionale.

Dada

A differenza delle altre correnti, che comunque nascono da una volontà di conoscere, interpretare la realtà, e parteciparne, il movimento Dada è contestazione totale di tutti i valori, a cominciare dall'arte. Il movimento nasce quasi nello stesso tempo a Zurigo, da un gruppo di artisti e poeti (Arp, Tzara, Ball) e negli Stati Uniti (dopo la mostra del '13, l'Armony Show aperto all'arte d'avanguardia) con due pittori europei. Duchamp e Picabia e un fotografo americano, Stieglitz, a cui si aggiungerà ben presto un altro pittore-fotografo americano, Man Ray. Il movimento dilaga rapidamente: vi aderirà il pittore tedesco Max Ernst, vi si avvicinerà Schwitters. Sono gli anni della prima guerra mondiale, che col suo solo prodursi ha messo in crisi tutta la cultura internazionale. Ha messo in crisi, con gli altri valori, anche l'arte: la quale cessa di essere un modo di produrre valore, ripudia ogni logica, è non-senso, si produce (se e quando si produce) secondo le leggi del caso. Non è più un'operazione tecnica e linguistica: può valersi di qualsiasi strumento, prendere non importa dove i suoi materiali. Infatti non produce valore, documenta un processo mentale dato come estetico perché gratuito. È non-senso nel non-senso, ma positivo perché il comportamento del mondo, che vorrebbe essere logico ed è insensato, è un non-senso negativo e letale. Ma anche il non-senso, il caso possono avere una loro coerenza e un loro rigore. Definalizzata e devalorizzata, l'arte non è più che un segno d'esistenza: significativo, però, quando tutt'intorno è la morte.

Le prime obiezioni al razionalismo cubista erano nate all'interno del Cubismo stesso. Era stata definita una nuova struttura formale, ma l'arte rimaneva ricerca conoscitiva e le opere cubiste, nonostante l'assunto rivoluzionario, erano ancora 174

“opere da museo”. Le obiezioni riguardavano piuttosto i procedimenti che non il problema di fondo. Duchamp col *Nu descendant un escalier*, Delaunay con le sue *Torri Eiffel*, i futuristi e in genere le avanguardie avevano bensì cercato di animare la rappresentazione dandole una sua dinamica funzionale, ma il risultato era soltanto il passaggio dalla rappresentazione della stasi alla rappresentazione del movimento. Non c'era stata una rivoluzione se non all'interno della concezione “storica” dell'arte come forma e della forma come oggetto; ma finché l'arte rimaneva

produzione di oggetti la ragion sociale dell'arte rimaneva immutata, perché nella società borghese l'oggetto è merce, la merce ricchezza, la ricchezza autorità, potere. Nonostante il proposito di cambiare tutto, il Cubismo, che conservava ed anzi rafforzava la concezione dell'arte come produttrice di oggetti di valore, rientrava nel sistema di valori costituiti. È stato lo stesso Duchamp a portare più a fondo la critica del Cubismo. Con la famosa *mariée*, che non è un quadro e neppure un "oggetto" ma un congegno di immagini su lastre trasparenti sovrapposte, cerca di separare l'idea di arte dall'idea di forma e, nello stesso tempo, di distruggere ironizzandola l'analogia cubista tra il funzionamento dell'opera d'arte e quello delle macchine, nonché quello fisiologico, facendo dell'opera una macchina, che anticipando la terminologia surrealista, potrebbe dirsi "a funzionamento simbolico" e, in certo senso, organico. Contemporaneamente (1913) F. PICABIA (1879-1953) lancia l'idea di un'arte "amorfa", che non solo non rappresenta ma non è nulla, soltanto un gesto. "È un'arte che vuole rimuovere l'attenzione dall'oggetto per concentrarla sul soggetto: dal prodotto al produttore. Un'arte che è sempre diversa da se stessa. Un artista che sceglie, anche nella vita, di essere un nomade" (Fagiolo).

Duchamp e Picabia, a cui si aggiunge il pittore e fotografo americano MAN RAY

(1890-1976), fondano, con Stieglitz, la rivista "291" che anticipa molti temi del movimento dadaista, a cui aderiranno nel 1918. Dada nasce a Zurigo nel 1916

quando il poeta rumeno Tristan Tzara, gli scrittori tedeschi H. Ball e R.

Huelsenbeck, il pittore-scultore H. ARP fondano il Cabaret Voltaire, circolo letterario ed artistico privo di programma ma inteso a ironizzare e demistificare tutti i valori costituiti della cultura passata, presente e futura.

175

Anche il nome Dada è casuale, trovato aprendo a caso un dizionario. Le manifestazioni del gruppo dadaista sono volutamente disordinate, sconcertanti, scandalistiche: la prassi è simile a quella del Futurismo e in genere delle avanguardie, solo che nel caso del Dadaismo si tratta di un'avanguardia negativa perché non vuole instaurare un nuovo rapporto ma dimostrare l'impossibilità e la non-volontà di qualsiasi rapporto tra l'arte e la società.

Poiché esiste un concetto di arte ed esistono oggetti artistici e tecniche artistiche, bisogna contestare tutto questo: la vera arte sarà l'anti-arte. Un movimento artistico che neghi l'arte è un controsenso: Dada è questo controsenso. Negando l'intero sistema dei valori, nega se stessa come valore ed anche come funzione, essendo la funzione un'azione finalizzata ed avente un valore. Si riduce così alla pura azione, immotivata e gratuita ma proprio perciò demistificante nei confronti dei valori costituiti. Dada non vuole produrre opere d'arte, ma "prodursi" in interventi a catena, deliberatamente imprevedibili, insensati, assurdi.

La reazione psicologica e morale alla guerra porta all'estremo la polemica contro la società del tempo. La guerra era un evento in contrasto con il razionalismo su cui si voleva fondato il progresso sociale: gli intellettuali che volevano scindere la propria dalla responsabilità delle classi dirigenti che l'avevano voluta dovevano prendere una posizione, e le posizioni possibili erano due. Prima: considerare la guerra come un passo falso, una deviazione fatale dalla linea "razionale" della storia: bisognava allora rimettere la società sulla strada della ragione mediante un'azione più o meno energica (riforma o rivoluzione). Al ritorno alla ragione l'arte doveva concorrere trasformandosi perché, posta dal pensiero romantico come non-razionale, era un'eccezione nel sistema razionale della società moderna. Era la tesi delle avanguardie storiche, delle correnti costruttiviste, poi dell'architettura razionale e del disegno industriale. Seconda: considerare falsa la direzione di marcia della civiltà e la guerra come la conseguenza logica del progresso scientifico e tecnologico: bisognava allora negare tutta la storia passata ed ogni progetto di futura, ritornare al punto zero. Era la tesi dadaista, nonché il primo annuncio di quella "contestazione globale" che dopo la seconda guerra si manifesterà ovunque, e con ben altra forza ed ampiezza, come volontà di rimuovere tutte le "censure" razionali e liberare la società dalle sovrastrutture 176

dell'autorità e del potere, cioè dei valori istituzionalizzati. Si spiega così perché molti movimenti artistici odierni, miranti appunto a contestare il sistema capitalistico, si richiamino più o meno esplicitamente al precedente dadaista.

Separando l'impulso e l'atto estetico iniziali da tutta la storia dell'arte, il Dadaismo ricusa ogni precedente esperienza formale e tecnica. Tornare al

punto zero, tuttavia, non significa tornare al punto di partenza risalendo un percorso storico.

Con i suoi interventi inattesi ed apparentemente gratuiti il Dadaismo si propone un'azione di disturbo il cui scopo è di mettere in crisi il sistema, ritorcendo contro la società i suoi stessi procedimenti o usando controsenso le cose a cui essa attribuiva un valore. Rinunciando alle tecniche specificamente artistiche i dadaisti non esitano a servirsi dei materiali e delle tecniche della produzione industriale (Man Ray la fotografia, Richter il cinematografo) evitando tuttavia di servirsene secondo i modi abituali e, per così dire, prescritti. A maggior ragione l'intervento demistificante colpisce i valori indiscussi, canonici, generalmente accettati e tramandati: quando DUCHAMP mette i baffi alla Gioconda di Leonardo non vuole sfregiare un capolavoro, ma contestare la venerazione che gli è tributata passivamente dall'opinione comune. Ed anche, verosimilmente, ferire nel suo orgoglio un pubblico che ormai non sa più distinguere tra originale e riproduzione, dato che la riproduzione non ha carisma, è un fatto industriale, e può essere impunemente manipolata.

La negazione delle tecniche come operazioni programmate in vista di un fine ha il suo punto culminante nel ready made di Duchamp: un oggetto qualsiasi (uno scolabottiglie, un orinatoio, una ruota di bicicletta) presentato come se fosse un'opera d'arte. Se con la Gioconda baffuta è data come non-avente valore una cosa a cui comunemente si attribuiva un valore, col ready made viene data come avente valore una cosa a cui comunemente non se ne attribuisce alcuno. Nell'un caso e nell'altro non c'è procedimento operativo, ma un mutamento di giudizio, intenzionalmente arbitrario. Se la Gioconda coi baffi rappresenta la *pars destruens*, il ready made rappresenta la *pars costruens* del Dadaismo; ma si può ancora distinguere tra distruggere e costruire? Duchamp ha esposto un orinatoio firmandolo con un nome qualsiasi, Mutt. Tuttavia, ponendo una firma, ha voluto dire che quell'oggetto non aveva un valore artistico in sé, ma lo assumeva col 177

giudizio formulato da un soggetto. Ma come lo formula se non dispone più di modelli di valore? Di fatto si limita a separare l'oggetto dal contesto che gli è abituale ed in cui adempie ad una funzione pratica: lo disambienta, lo svia, lo porta su un binario morto. Stralciandolo da un contesto in cui tutto essendo utilitaristico nulla può essere estetico, lo situa in una dimensione in cui nulla essendo utilitaristico tutto può essere estetico. Ciò che determina il

valore estetico, dunque, non è più un procedimento tecnico, un lavoro, ma un puro atto mentale, una diversa attitudine nei confronti della realtà.

Ora, la disputa del bello e dell'utile era vecchia, ma al tempo dei primi ready made la teoria del disegno industriale non era ancora nata. Quando verrà formulata, nella Bauhaus, verrà formulata in termini antitetici a quelli del ready made di Duchamp. Si affermerà che la qualità estetica dell'oggetto deve essere la forma della sua funzione e che la forma estetica e l'utilità pratica sono il risultato dello stesso processo: il valore artistico, quindi, viene raggiunto mediante e non contro la tecnologia industriale della produzione. La partecipazione degli artisti al ciclo industriale avrà come fine ultimo la qualificazione estetica dell'ambiente della vita sociale, e quindi l'integrazione totale dell'individuo nello spazio funzionale della società: gli artisti cercheranno di rendere l'ambiente propizio alla libertà individuale, ma si tratterà di una libertà contenuta nei limiti di un'organizzazione razionale dell'esistenza. Per i dadaisti, invece, l'ambiente non ha in sé alcuna qualità estetica, ma ciascuno può interpretare ed esperire esteticamente, cioè liberamente, le cose che lo compongono sviandole dalla finalità utilitaria che dà loro una società utilitaria.

L'attività specificamente estetica non tende a modificare le condizioni oggettive dell'esistenza, ma a dare il modello di un comportamento libero da ogni condizionamento.

Se ognuno può comportarsi in modo artistico, ergo creativo, purché rompa il cerchio delle regole sociali, essere artista non significa più esercitare una professione che richiede una certa esperienza tecnica, ma essere o rendersi liberi. Essendo libertà da ogni obbligo l'arte è gioco; il gioco contraddice alla serietà dell'agire utilitario, ma poiché la libertà è il supremo dei valori, soltanto giocando si è veramente seri. È ancora, portata alle ultime conseguenze, l'idea di 178

Schiller dell'arte come gioco e del gioco come libertà. Anche il gioco ha le sue tecniche, benché diverse dalle tecniche "serie": o magari le stesse, ma interpretate e praticate liberamente, distraendole dal loro fine abituale. Proprio perché il Dadaismo agisce di sorpresa, con interventi non pianificati, la sua tattica esige una spregiudicata varietà di mezzi tecnici.

Già il separare (come qui siamo costretti a fare) le operazioni plastiche o visive da quelle poetiche, teatrali, grafiche, verbali è un arbitrio: tra quei diversi tipi d'intervento non c'è analogia o parità ma semplicemente

indistinzione. Non si può dire se le cose dadaiste di Arp, consistenti in pannelli ritagliati e colorati sovrapposti, siano scultura o pittura, rilievi o collages: sono forme non-geometriche, macchie che potrebbero essere casuali ma a cui si dà importanza, consistenza plastica, come se fossero oggetti “seri”.

Alla razionalità del progetto i dadaisti contrappongono la casualità, ma della logica e del caso non fanno due categorie distinte ed opposte, tra le quali si ristabilirebbe necessariamente una relazione dialettica; la logica non è che una interpretazione, tra le tante possibili, della “legge del caso”. K. SCHWITTERS

(1887-1948) non vede alcuna contraddizione tra Dada ed il costruttivismo di De Stijl e della Bauhaus. Arp collabora con El Lissitzky e T. van Doesburg. La tecnica di cui si serve Schwitters è, all’origine, il collage cubista; ma per i cubisti il collage serviva a dimostrare che non c’è separazione tra lo spazio reale e quello dell’arte, sicché le cose della realtà possono passare in pittura senza mutare sostanza; per Schwitters non esiste un problema dello spazio, l’opera è soltanto un luogo dove vanno a finire e s’incrostanto le cose più disparate. Il suo opus magnum è il Merzbau (anche il termine Merz è casuale, come Dada) una sorta di colonna, quasi un totem, fatta di cose trovate per caso ed aggiunte alle altre, giorno per giorno. I suoi quadri (se così si possono chiamare) sono composti di tutto ciò che, capitato per caso sotto i suoi occhi o a portata di mano, ha richiamato per un istante la sua attenzione, occupato un istante della sua esistenza: biglietti di tram usati, frammenti di lettere, spaghi, tappi, bottoni ecc. È

la negazione di tutto ciò che è storia, di qualsiasi finalità, ordine d’esistenza.

Quelle cose che, prelevate dalla realtà, vanno a incrostarsi nel Merzbau sono brevi, monche, dissociate testimonianze di una cronaca quotidiana informe, 179

opaca, disordinata come quella dei personaggi dell’Ulisse di Joyce, alla cui novità strutturale tanto più s’avvicina l’opera di Schwitters in quanto quei frammenti di realtà sono soltanto ricordi o menzioni di cose, spesso volutamente confuse e incoerenti. Nel quadro, tuttavia, quelle cose trovate per caso si dispongono secondo ritmi quasi geometrici. L’ordine in sé non è un errore, è un errore l’ordine che riflette uno schema astratto. Ma realtà

che si riaggrega nel quadro formando un nuovo contesto non è altro che esistenza, ed in sé non è ordine né disordine.

Le cose che Schwitters raccatta e combina nel quadro che sta facendo, la società le ha buttate perché non servivano più, avevano fatto la loro funzione; e neppure si è data la pena di distruggerle, dacché per la società “dei consumi” la realtà si divide nel da-consumare e nel consumato. Non c’è nulla di pietoso né di patetico nel gesto che le raccatta, e non certo per rivelarne chi sa quale riposta e ignorata bellezza. Ma poiché sono cose “vissute” intrecceranno nel quadro, con altre ugualmente “vissute”, una relazione che non è la consecutio logica di una funzione organizzata, ma la trama intricata e tuttavia chiaramente leggibile dell’esistenza. O, forse, dell’inconscio che, come motivazione profonda, determina il flusso incoerente della vita quotidiana.

Il Surrealismo

Il Surrealismo (da una definizione di Apollinaire del 1917) è una corrente organizzata, ma anche il prodotto di una mentalità propria del tempo.

Sul ponte gettato da Schwitters tra Dadaismo e Costruttivismo non è passato nessuno. Dada è stato trasformato nel Surrealismo, cioè nella teoria dell'irrazionale o dell'inconscio in arte, anche se non v'è stata fusione dei due movimenti e Duchamp, per esempio, non ha mai aderito al surrealismo. La fusione avviene per tramite della rivista francese "Litterature", che faceva capo ad un gruppo di letterati: Breton, Soupault, Aragon, Eluard. Breton era anche medico psichiatra, studioso di Freud, la cui teoria dell'inconscio apriva all'indagine una sterminata regione della psiche. Nell'inconscio si pensa per immagini e, poiché l'arte formula immagini, è il mezzo più adatto per portare alla superficie i contenuti profondi dell'inconscio. Nella prima fase della poetica surrealista l'arte ha appunto il carattere di un test psicologico, ma perché questo 180

sia autentico è necessario che la coscienza non intervenga e che il processo di trascrizione sia assolutamente "automatico".

Il "Manifesto" del Surrealismo è del 1924; nel '28 Breton ha pubblicato *Le Surréalisme et la Peinture*, una vera e propria estetica surrealista. L'inconscio non è soltanto una dimensione psichica che l'arte esplora più facilmente a causa della sua familiarità con l'immagine, ma è la dimensione dell'esistenza estetica quindi la dimensione stessa dell'arte. Se la coscienza è la regione del distinto, l'inconscio è la regione dell'indistinto: quella in cui l'essere umano non oggettiva la realtà ma è tutt'uno con essa. L'arte, dunque, non è rappresentazione, ma comunicazione vitale, bio-psichica dell'individuo mediante simboli. Come nella teoria e nella terapia psicanalitica, così nell'arte ha un'importanza enorme l'esperienza onirica, quella in cui cose che alla coscienza appaiono distinte e irrelazionabili si rivelano collegate tra loro da relazioni tanto più salde quanto più illogiche, non-criticabili. Il rapporto arte-inconscio non esclude tutta la storia dell'arte, ma la considera in una nuova prospettiva: si tenterà cioè di screditare, a vantaggio dell'immagine inconscia, la forma, intesa come rappresentazione di una realtà di cui si ha coscienza. Si spiega così la posizione del Surrealismo nei confronti del Cubismo, che poteva ormai

considerarsi il fondamento linguistico comune a tutta l'arte moderna. In quanto scomposizione del sistema di relazioni su cui si fondava la conoscenza della realtà ed instaurazione di un nuovo sistema, indubbiamente più conforme alla struttura del pensiero moderno, il Cubismo è uno strumento linguistico che può anche prestarsi alla trascrizione dell'inconscio; ma deve ridursi, appunto, a puro strumento linguistico, rinunciando a porsi come processo formativo della conoscenza.

Dal punto di vista della tecnica il Surrealismo fa propria la spregiudicatezza dadaista, sia nell'impiego di procedimenti fotografici e cinematografici sia nella produzione di oggetti "a funzionamento simbolico", sviati dal loro significato abituale, spaesati (il ferro da stiro irto di chiodi, la tazza da the foderata di pelliccia). Anche le tecniche tradizionali, tuttavia, vengono utilizzate, specialmente da taluni artisti più interessati al contenuto onirico delle figurazioni, sia perché, per essere d'uso comune, maggiormente si prestano alla "scrittura automatica", sia perché la normalità o addirittura la banalità dell'immagine 181

singola mette in risalto l'incongruità o l'assurdità dell'insieme (come chi racconti le cose più incredibili nel modo più piano e apparentemente obbiettivo).

Il movimento surrealista si sviluppa contemporaneamente, ma in evidente antitesi, al programma razionalista per l'architettura e il disegno industriale; e per il suo rapido trasformarsi in moda, può considerarsi il momento culminante della École de Paris. Naturalmente anche il Surrealismo si propone come formula internazionale: nell'inconscio non possono darsi distinzioni fondate sulla storia; tuttavia la separazione ormai nettissima delle due sfere (arte come inconscio, arte come coscienza) si traduce in una netta divergenza di atteggiamento politico. Se il razionalismo architettonico e la progettazione industriale mirano ad una riforma graduale delle strutture sociali, il Surrealismo si proclama estremista e rivoluzionario. È chiaro, però, che una poetica dell'inconscio non può associarsi ad una ideologia: l'atteggiamento rivoluzionario del Surrealismo è in realtà soltanto eversivo, come rivolta contro la repressione degli istinti da parte del

"buon senso" e del "decoro" borghesi e come prima sfida dell'immaginazione al potere. Nell'ambito stesso della poetica surrealista finiranno per determinarsi estremismi di segno opposto: il comunismo di

André Breton, l'ostentazione reazionaria di Salvador Dalí. L'inconscio che l'arte surrealista rivela con apparente obbiettività, ma in realtà in una fosca luce di vizio e di colpa, è palesemente un "inconscio di classe": l'altra faccia della lucidità razionale, dell'efficienza, della chiarezza di vedute del "dirigente" borghese. Si vuole insomma dimostrare che le magnificate virtù della classe al potere sono soltanto una facciata: al di là di essa i miti di una libido di classe premono sulla coscienza deformandola e facendo della ragione, e perfino della scienza e della tecnica, gli strumenti di una volontà di potenza.

Il più surrealista dei pittori surrealisti, MAX ERNST (1891-1976), porta a fondo la critica della forma come rappresentazione, dello stile come criterio unitario di interpretazione della realtà, della tecnica come procedimento operativo dipendente dallo stile. Nel campo tecnico accetta per buono qualsiasi mezzo purché non si ponga come problema ed agisca soltanto come meccanismo di rilevamento dell'immagine: pittura tradizionale, collage, montaggio di immagini e di oggetti. Inventa il frottage o, piuttosto, lo deduce dal gioco infantile consistente 182

nello strofinare una matita morbida su una carta sovrapposta ad una superficie ruvida o con lievi risalti. L'operazione è meccanica, ma il dinamismo dell'azione è sufficiente ad attivare l'immaginazione, che nell'impronta grafica vede tutt'altro che il semplice calco di un oggetto reale. Si determina così un processo incentivo dell'immaginazione, che va al di là della pura trascrizione automatica dell'immaginato. Giustamente è stato osservato (Gatt) che in Ernst non è il sogno che crea l'immagine, ma l'inverso: l'immagine si sviluppa nel quadro attraverso un gioco complesso di associazioni alogiche. Lo stesso artista afferma di assistere al proprio processo "da spettatore": non dipinge il sognato, sogna dipingendo.

La cultura di Ernst ha un'origine romantica e passa poi attraverso Nietzsche, il cui pensiero domina la cultura tedesca dei primi due decenni del secolo: il

"sublime" romantico rimane la vetta da cui Ernst guarda con sottigliezza ironica, acutissima benché distaccata, la società del suo tempo, mettendone a nudo, più ancora che il subconscio, la subcultura. Spesso la sua opera è un montaggio di detriti della cultura borghese, il cui "razionalismo" è così effimero e corruttibile da tramutarsi in facile simbolismo.

Persuasato che la mitologia dell'inconscio diventi venefica e minacciosa soltanto quando si scontra con le censure del conscio, J. MIROÀ (1893-1983) le rimuove o, piuttosto, intercetta l'inconscio alla soglia della coscienza, al piano della percezione. Affinché non vada oltre bisogna fissarlo in immagini percettive chiarissime, esaurienti, che non abbiano alcun significato al di là della propria evidenza e respingano quindi ogni interpretazione in chiave simbolica. Il proposito di Miroà, tuttavia, non è di precludere le infiltrazioni dell'inconscio nella coscienza, ma di impedire che tutta una regione dell'esperienza e dell'esistenza, e precisamente quella che può rivelarsi soltanto in immagini, rimanga sepolta nel buio. L'arte, come tecnica dell'immagine, è la sola attività che possa realizzare l'inconscio come puro inconscio e non come riporto dell'inconscio al livello della coscienza. La pittura di Miroà, infine, è il rilevamento di una morfologia dell'inconscio alle spalle di quella morfologia geometrica, che la ragione assume come propria: sicché può dirsi che il suo principio non è il mondo organico (come per Arp), bensì l'antitesi del razionale, l'antigeometrico. Ma la 183

percezione non distingue tra ciò che è intellettuale e ciò che non lo è: perciò il mondo dell'inconscio di Miroà è un mondo chiaro, solare, senza implicazioni morbose; e il suo mitologismo è facile, trasparente, come quello delle fiabe. Né si può escludere che anche la morfologia del conscio, la geometria, sia una forma del mito, il mito della ragione: certo è che l'antigeometrismo di Miroà ed il geometrismo di Kandinsky corrono su binari paralleli e vicini. Al di là della distinzione categorica di conscio ed inconscio, tanto Miroà che Kandinsky mirano insomma a fissare in una chiara morfologia la fenomenologia dell'esistente.

Tuttavia, se Kandinsky mira pur sempre a un super-ego o ad una conoscenza superiore. Miroà configura i suoi miti nella sfera felice del non-senso, di una pre-natura. L'equilibrio del creato e del pensiero, con le sue misure e le sue proporzioni, è di là da venire: perciò la pittura di Miroà è atonale e liberamente cromatica, priva di una bilancia tra segni e colori, che raggiungono così il massimo della sonorità timbrica e della forza d'appello visivo.

H. Arp, che era stato uno dei maggiori protagonisti di Dada, rimane ai margini del Surrealismo. La sua vocazione di scultore si precisa anche per l'influenza decisiva di Brancusi. Si mette alla ricerca di una forma primaria

ed originaria, nucleo generatore di ogni possibile forma del vivere. La ricerca poteva essere condotta soltanto ripercorrendo criticamente il cammino storico della scultura, recuperando il filo conduttore di un'interpretazione plastica della realtà all'interno della funzione sociale, commemorativa ed encomiastica, tradizionalmente assegnata alla scultura. Così Arp riesce a fare ciò che molto più tardi Arturo Martini rimpiangerà di non aver saputo fare al momento giusto: separare cioè la ricerca puramente plastica dall'oratoria statuaria e disincagliare la scultura dagli ostacoli che le avevano impedito di procedere di pari passo con la pittura e l'architettura. Anche per questa necessità polemica riprende le tecniche tradizionali del marmo e del bronzo e dimostra come dall'esperienza della realtà, che indubbiamente contenevano, si potesse sviluppare una forma completamente nuova: una "forma della vita" (biomorfica), laddove la scultura era per tradizione la forma evocativa e catartica della morte. Il biomorfismo di Arp (come quello, collegato, di Moore) è dunque la rappresentazione dell' "organico"

o del principio formativo della realtà e non dell'inconscio: e finisce per
184

contrapporsi come istanza di una classicità metastorica all'inclinazione tardo-romantica del Surrealismo.

Non diversamente oppone al razionalismo costruttivista, con i suoi piani geometrici e le sue ortogonali, una continua curvatura e sinuosità, convessità e concavità delle forme.

A. MASSON (1896-1987) ha veduto nel Surrealismo la ripresa e, nello stesso tempo, la rettifica della poetica simbolista: ripresa, in quanto assume la forma come allusiva e non esplicita; rettifica, in quanto elimina dal simbolo formale ogni implicazione spiritualistica. La sua "scrittura automatica", nella fase surrealista, è piuttosto diagrammatica che descrittiva; si astiene dall'esplicitare le immagini, segue invece quello che potrebbe chiamarsi il filo del pensiero inconscio, i percorsi tortuosi, gli scatti repentini, i ritorni, le accelerazioni, le debolezze del movimento interiore. È forse il primo a rendersi conto che, al di là dell'immagine, v'è l'esistenza bio-psichica che si rivela solo per segni.

Il pericolo insito nella poetica surrealista è il contenutismo: il compiacimento morboso per le associazioni impossibili, ma misteriosamente motivate, delle immagini sognate; le infinite, imprevedibili

deformazioni dell'erotismo sotto la cappa repressiva delle censure; i facili meccanismi dei lapsus rivelatori e compromettenti. È un filone che muove dalla poetica dell'ambiguità instaurata dalla Metafisica, e che di proposito evita le innovazioni tecniche e formali, sfruttando l'ovvietà e perfino la banalità dei mezzi rappresentativi per fare risaltare la incongruità e l'assurdità dei contenuti della rappresentazione. Y.

TANGUY (1900-1955) inventa l'anti-natura: paesaggi sconfinati, planetari, senza luce né aria in cui le sole presenze "eloquenti" sono i relitti di una vita organica spenta da tempo immemorabile: ossa, frutti mummificati, fossili e conchiglie che sembrano muoversi nel deserto con la cautela dei bruchi. S. DAL_ZI (n. 1904) porta nella visione onirica e piena d'implicazioni sessuali un suo delirio di grandezza, un'ampollosa retorica spagnolesca e neo-barocca, una ripugnante mescolanza di lubrico e di sacro, un cinico ribaltamento del bolscevismo trozkista di Breton in un ambiguo miscuglio di reazione e anarchia. R.

MAGRITTE (1898-1967), fra tutti i surrealisti, è quello che più di tutti approfondisce il problema dell'ambiguità alogica dell'immagine, anche in rapporto 185

alla parola: inventa l'anti-storia, scopre l'assurdità del banale, raffigura con meticolosa pedanteria immagini di significato ambiguo, che scadono facilmente nel doppio senso, nel gioco di parole figurato. P. DELVAUX (n. 1897) si compiace di volgere in chiave metafisica il suo segreto erotismo di benpensante represso, riuscendo soltanto ad essere l'illustratore o l'emulo di quella mediocre letteratura para-surrealista, che va sotto il nome di "realismo magico".

Molti altri artisti, europei e americani, hanno concorso a quella che potrebbe chiamarsi la divulgazione degradante del Surrealismo, presto ridotto ad un modo di eludere, nell'ambiguità e nel paradosso, la realtà dei problemi.

Rialza il prestigio culturale del movimento l'adesione, per altro non formale, di Picasso (1925). Non è una conversione, è un alleanza: lo riconosce onestamente Breton, allorché dichiara che Picasso è "surrealista nel Cubismo". Il Surrealismo, come poetica dell'inconscio, era agli antipodi del "cartesianismo" cubista: poteva mai conciliarsi la "scrittura automatica" con un sistema formale analitico e conoscitivo? Bisogna tener presente che il Cubismo era il sistema che aveva spodestato tutti i precedenti, innescato

la “rivoluzione” artistica del secolo, aperto alla ricerca orizzonti infinitamente più vasti di quelli dell’esperienza sensoria: perché il processo analitico che aveva condotto a risultati sorprendenti applicato allo spazio “oggettivo” non avrebbe potuto applicarsi all’analisi dello spazio

“psichico”? Era poi così certa la separazione tra oggettivo e soggettivo, conscio ed inconscio? Picasso era un maestro della forma, ma la sua forma non aveva nulla di canonico, era un’innovazione, un’invenzione continua. La sua grandezza stava appunto in questo, che non muoveva dalla nozione di una realtà risolta in una ordinata natura, ma dalla realtà affrontata e capita nella violenza delle sue contraddizioni. Anche la forma che la scopriva e rappresentava doveva essere discontinua, carica di tensioni esplosive: un quadro di Picasso è sempre un conflitto che si combatte sotto gli occhi sgomenti di chi lo guarda. Come la realtà, anche la storia non è ordine e simmetria, ma un insieme di fatti interferenti, contraddittori, irrisolti: non una guida che l’umanità si è data ma un tragico complesso di colpa che si porta dietro. Dunque anche il conscio e l’inconscio non sono due sfere distinte i cui pesi si bilanciano, ma due forze in continuo, 186

drammatico contrasto: impossibile separarle, considerarle altrimenti che nel loro conflitto.

Il Cubismo analitico dava simultaneamente, dello stesso oggetto, più vedute da diversi punti di vista. Lo stesso criterio di scomposizione può estendersi alla realtà intera, anche al pensiero. Quando Picasso combina, in una figura, vedute di faccia e di profilo non fa in sostanza nulla di diverso da quello che faceva allorché, nel 1910-1912, scomponeva nello spazio bicchieri, fruttiere, chitarre; ma, nella figura, i diversi aspetti rivelano altrettante facce di quell’essere ambiguo e proteiforme che è la persona umana. Tutti quegli aspetti si combinano in un’unica forma o perfino in un’unica sigla grafica, ma ciascuno è una chiave interpretativa, ciascuno impone una diversa lettura dell’immagine. Nella stessa figura si danno simultaneamente non già più aspetti, ma più “verità” diverse, e nessuna più vera dell’altra. È dunque l’ambiguità, la contraddizione interna che deforma e scompone la figura, la ricostruisce secondo la sua vera, intrinseca struttura. Ecco, per Picasso, l’errore di fondo dei costruttivisti: cercavano la struttura nella ragione, mentre la vera struttura dell’essere è l’irrazionale. E se l’irrazionale si dà come immagine, la forma non è, non può essere altro che la struttura dell’immagine. Ma come, se l’immagine è pensata come

qualcosa di inafferrabile, d'inconsistente, di non-strutturato? Appunto: l'immagine assume una carica dinamica che può essere distruttiva della coscienza, ma allorché con un atto di forza viene portata nella coscienza, si impone una struttura, la si blocca nella forma.

Il mondo, anche il moderno, è pieno di miti; i miti non sono pericolosi finché rimangono tali, lo diventano quando vengono posti come forme della coscienza, concetti. È questa la via per cui il Surrealismo entra nel disegno di Picasso, sempre duramente polemico verso la società del tempo. Picasso e i surrealisti non erano i soli, in quegli anni, a fare dell'immagine l'obiettivo della ricerca estetica: anche nell'area del "razionalismo", nella Bauhaus, la problematica dell'immagine era studiata a fondo da Klee, tanto spesso e senza fondato motivo accostato ai surrealisti. Dell'immagine Klee analizzava, con finissimi strumenti grafici, il delicato tessuto epiteliale. Evitava di trasporla nella formalità di un linguaggio, cercava di captarne e trascriverne le strane metamorfosi. Picasso, 187

invece, l'affronta col poderoso congegno del sistema formale cubista: e subito l'immagine, che per Klee era fragile e quasi incorporea, acquista uno scheletro, una massa, un aspetto gigantesco e terrifico. Le figure del periodo di Dinard (1928-1930) sono esseri ambigui, che hanno del relitto fossile, del mostro, della macchina: sembrano innocue e perfino bonarie, ma in un istante la loro stupidità può diventare ottusa e convulsa ferocia.

Poiché a Picasso interessa l'umanità più che la natura, la sua esplorazione si rivolge allo strato più indistinto dell'inconscio, a quello che non è di uno ma di tutti. Non è un caso che Jung, il teorico dell'inconscio collettivo, abbia scritto su Picasso saggi che riconoscono il contributo portato dalla sua pittura alla nuova teoria post-freudiana, che doveva rivelarsi fondamentale per l'interpretazione del dramma del nostro secolo. Non vi sarebbe stato un Picasso surrealista senza il Picasso cubista, ma senza il Picasso surrealista non vi sarebbe stato il Picasso storico-politico di Guernica, di Massacro in Corea, delle allegorie della Guerra e della Pace.

La situazione in Inghilterra

Dopo il primo decennio del secolo, che vede il successo mondano di ritrattisti come John Sargent e Augustus John (con una vena impressionista il primo ed espressionista il secondo) nonché il prolungarsi del modern style nell'opera architettonica e pittorica del grande Mackintosh e l'azione didattica e divulgativa del preraffaellita morrisiano Walter Crane, si produsse anche in Inghilterra un vivace movimento d'avanguardia, legato all'irradiarsi in Europa del Futurismo italiano. Il Vorticism (1912-1918), così battezzato dal poeta Ezra Pound, si proponeva di far piazza pulita della vecchia o appena superficialmente modernizzata cultura inglese e deduceva la sintesi di simultaneismo da Delaunay e di macchinismo dai futuristi. L'animatore del gruppo fu il pittore W. LEWIS, ma ad esso si avvicinò lo scultore di origine russa JACOB EPSTEIN, artista impetuoso e originale, in un primo momento vicino ai Fauves e agli espressionisti. Un altro scultore, H. GAUDIER-BRZESKA, di formazione rodiniana si associò ai vorticisti, collaborò con scritti teorici alla loro rivista "Blast"

e fu specialmente legato a E. Pound. La sua plastica, attraverso la ricerca di 188

tensioni lineari, evolve nella direzione di una non-figuratività analoga a quella di Duchamp-Villon: ma il suo promettente sviluppo fu troncato (1915) dalla morte sul fronte francese.

Nell'architettura, il coraggioso modernismo di CHARLES VOYSEY rilancia anche sul piano sociale la tesi di Morris, giungendo ad anticipare le semplificazioni tipologiche e stilistiche del razionalismo. Un vero e proprio movimento razionalista si formò soltanto verso il 1937 con la collaborazione di Maxwell Fry con W. Gropius, che aveva lasciato la Germania hitleriana.

È tuttavia soltanto verso il '30 che l'Inghilterra entra nella dialettica dei grandi movimenti europei con l'apparizione di uno scultore di grande livello, Henry Moore. La simbiosi di mostruoso e sublime del surrealismo picassiano ha uno sviluppo nella monumentalità non più celebrativa e rettorica, anzi nuovamente umanistica e grave di pensiero morale, della scultura di H. MOORE (1898-1986).

Si ricollega direttamente alle fonti prime del Romanticismo europeo: alla poetica del "sublime", di Blake, come linea di confine tra l'umano e il

divino, ed al sentimento dell'unità di uomo e natura di Turner. Studiando l'arte negra scopre che all'origine della sua integrità plastica è ciò che manca alla cultura moderna: il sentimento del sacro come causa prima della comunicazione vitale tra uomo e mondo. Come Arp, fa delle antiche tecniche della scultura lo strumento per la ricerca di una forma arcaica e archetipa, originaria, intrinseca alla materia, principio vitale del suo espandersi e farsi spazio, figura: l'indistinto del Surrealismo si qualifica così come coscienza del continuo spazio-temporale, una dimensione che comprende ed unifica il divenire della realtà naturale (la crescita) e dell'umana (la storia). La forma plastica non rompe, anzi realizza il continuo: lo spazio cosmico si coagula e manifesta nella forma, nella sua doppia, alternativa qualità di pieno e di vuoto. Soltanto l'uomo, come artista, ha il potere di concludere l'opera grandiosa della creazione, di portare avanti il processo formativo del mondo fino a plasmarlo a propria immagine e somiglianza.

Al pensiero figurativo di Moore, che vede in una protostoria il recupero etico di un'umanità che il mito della ragione ha spinto alla violenza, si oppone la confutazione amara, il "sublime" negativo e rovesciato di G. SUTHERLAND

(1903-1980). Si ricollega al filone visionario del primo romanticismo (Blake); ma 189

la sua visione non è messianica, nasce dal sentimento delle tensioni storiche e lo esprime nel segno incisivo e tagliente, nelle dissonanze cromatiche. Su tutt'altro piano si fronteggiano il puro costruttivismo di BEN NICHOLSON, legato all'astrattismo rigorosamente geometrico di Mondrian e Gabo, con cui partecipò al gruppo parigino Abstraction-creation (1933). Se per Sutherland tutto è dramma e lacerazione e Nicholson vede il mondo ordinarsi nella sua geometria purista, F.

BACON scandaglia uno strato esistenziale più basso, dove a cominciare dall'umanità tutto si deforma e corrompe, senza che vi sia speranza di uscire da uno stato "storico" di angoscia e disperazione. Lo sbocco che le poetiche dell'irrazionale troveranno, dopo la guerra, nell'ambito del pensiero esistenzialista mostra quale fosse, in sintesi, il senso del dibattito tra i due grandi filoni di cultura figurativa tra cui s'intesse, nell'intervallo tra le due guerre, la dialettica della cultura artistica europea.

Da un lato, con il razionalismo costruttivista e funzionalista, c'è il tema del progresso e del finale riscatto creativo di una società di cui l'arte avrà contribuito a rinnovare le strutture; dall'altro, con le poetiche dell'irrazionale, c'è il tema del fatalismo storico, del complesso di colpa, dell'ineluttabilità dello scacco dell'impresa umana. Da un lato l'arte come progetto, dall'altro l'arte come destino.

Alla prima si rimprovera di essere astratta, utopistica; alla seconda di arrendersi senza combattere. Poi si toccherà con mano che le correnti costruttiviste, che col loro progettismo ad oltranza si proponevano di configurare "storicamente"

L'avvenire della società, mancavano di relazione storica con la società reale; e che le correnti opposte, anti-razionali, rivelano con estrema chiarezza la situazione storica di fatto, per quanto potesse apparire contraddittoria rispetto alla supposta coerenza della storia. Ma che veramente il progetto fosse utopia ed il destino storia possiamo dirlo soltanto oggi, con il senno di poi.

La situazione italiana: Metafisica, Novecento, anti-Novecento Gli intellettuali italiani avevano sperato che con la partecipazione alla guerra mondiale con la Francia e l'Inghilterra avrebbero avuto accesso ad una Europa progressiva. Respinta l'Italia al rango di provincia, spento l'impeto di 190

rinnovamento del Futurismo, sembra volersi appartare e riaffermare una propria autonomia e originalità.

Fin dal 1910 DE CHIRICO aveva opposto al tumultuoso avvenirismo futurista, l'idea di un'arte al di sopra della storia, metafisica, o di una classicità assoluta, al di fuori del tempo. Non v'è ombra di nazionalismo, ma soltanto il desiderio di una dimensione interiore irraggiungibile dal fragore delle officine, dei traffici, delle guerre. L'arte, insomma, non vuole avere niente a che fare con il mondo presente, non battersi per nessuna causa, non sposare alcuna ideologia, vuol essere soltanto se stessa, anche se la sua manifesta assenza darà a un mondo fin troppo vivo un senso di morte.

De Chirico non si oppone al Futurismo (fin dai suoi primi atti) per paura del nuovo, ma per una diversa poetica, che potrebbe chiamarsi "della negatività".

L'arte è pura metafisica, non ha legami con la realtà naturale o storica che sia, neppure per trascenderla. Non ha fini conoscitivi né pratici, non ha

funzione. La sua presenza è ambigua, inquietante, contraddittoria. Colloca forme senza sostanza vitale in uno spazio vuoto e inabitabile, in un tempo che non è eterno, ma immobile. Come una sfinge, agli uomini che credono di saper tutto pone enigmi facilissimi e insolubili. È un elemento di disturbo, che disambienta ed estrania: senza un gesto, può compromettere tutto. Cocteau lo chiamerò “mistero laico”. Molto prima dei dadaisti De Chirico ha sentito e denunciato l’incongruità dell’arte nella civiltà moderna: inutile cercare rimedi impossibili, la sua ragion d’essere è l’essere-in-contraddizione.

Si spiega così il ripiegamento, dopo le altezze della metafisica, su una pittura ricalcata sui temi e sui modi, perfino sul costume, dei vecchi maestri: De Chirico,

“pictor optimus”, si è persuaso che, negando il presente, non può esserci arte che nella storia dell’arte.

Tra il 1916 e il ‘20 l’opera di De Chirico costituisce, nell’arte europea, il vero fatto nuovo: non rivoluzionario, tuttavia, anzi decisamente anti-rivoluzionario, contraddittorio rispetto alle “avanguardie” che volevano inserirsi nel processo di trasformazione della società, ed affrettarlo. Per De Chirico l’arte non rappresenta né interpreta né muta la realtà: si pone come un’altra realtà, metafisica e metastorica. È pura speculazione, e il suo contatto col mondo è puramente 191

occasionale: forse che il pensiero di Platone vale soltanto in rapporto alla conoscenza del cosmo e alla vita sociale del IV secolo a. C.? Raffigurando cose della realtà, infine, l’artista manifesta la propria volontà di non mettersi in relazione con esse, di allontanarle da sé come estranee.

L’incanto dell’arte-sfinge è rotto da CARRÀ, che nel 1915 passa dal Futurismo alla Metafisica. La conversione si spiega: più anarchico che rivoluzionario, Carrà capisce che la Metafisica, col suo ostinato silenzio, è più estremista del Futurismo col suo chiasso polemico. Ma ha vissuto la burrascosa esperienza futurista, giunge alla Metafisica con l’animo pieno di furori polemici, non può mettersi nella posizione d’impassibilità di De Chirico. Il suo terreno è la storia, non può fare a meno del problema. Inverte i termini del problema formale, ma il problema rimane. La forma di Carrà è certamente più plastica, più costruita e concreta, più sensibile alla situazione spaziale e luminosa, più impressionabile, in una parola più “storica”: questo è, appunto, il suo limite. Inserito nel processo storico,

l'immobilismo metafisico si traduce in forza frenante. La ruota della storia ricomincia a girare, ma all'indietro: il processo involutivo, il piano inclinato del Novecento non comincia con De Chirico, ma con Carrà; e proprio perché Carrà non osa negare, come De Chirico, tutta l'arte moderna dall'Impressionismo al Cubismo. Il movimento dei Valori Plastici (1920) tenta un'operazione ambigua: ricondurre il linguaggio figurativo moderno, di Cézanne e del Cubismo, a quella che si afferma essere la radice storica originaria di tutta l'arte europea, la vera tradizione italiana: non quella di Raffaello, ma di Giotto e Masaccio. È uno storicismo sbagliato: l'Impressionismo e Cézanne s'inquadrano in tutt'altra prospettiva storica. Tuttavia la causa dell'errore non era (non ancora, almeno) un ostinato nazionalismo, ma la concezione idealistica dell'arte come classicità universale ed eterna. Anche al di fuori dei Valori Plastici il "richiamo all'ordine" o l'anti-avanguardia, che a Parigi culmina nel Purismo di Ozenfant, in Italia si configura come aspirazione ad una forma plastica, assoluta, archetipa: tipico l'esempio di F. CASORATI (1886-1963), un artista altamente cosciente della propria responsabilità intellettuale e sicuramente immune da debolezze nazionaliste (fu amico, a Torino, di P. Gobetti e di L. Venturi), e tuttavia impegnato a ricondurre tutta l'arte moderna, compreso Cézanne, alla solidità 192

plastico-volumetrica. Troppo colto e sensibile per immaginarsi di italianizzare l'arte moderna imponendole un classicismo che anche in Italia era morto da secoli, cerca tuttavia di giustificarla nel quadro dell'idealismo crociano, che per gli intellettuali italiani al tempo del fascismo era quasi un credo morale.

Dell'assurdità di un'adesione formale alle grandi correnti europee e del contemporaneo aggancio di quelle correnti ad una tradizione italiana (che non si sapeva poi cosa fosse) si è reso conto G. MORANDI (1890-1964), indubbiamente il maggior pittore italiano del secolo. Quando, tra il 1916 e il '20, affronta il dilemma di metafisica o storia, ha già individuato e approfondito la sostanza dell'insegnamento di Cézanne, l'identità di pittura e coscienza. Anche della Metafisica di De Chirico e di Carrà coglie il nucleo concreto, ricusando l'ambigua tematica delle piazze italiane, delle muse inquietanti, delle Penelopi manichine, delle prospettive deludenti, dei ruderi minacciosi. Quello che per De Chirico è uno spazio altro e per Carrà una metamorfosi geometrica, per Morandi è uno spazio concreto, saturo

addirittura, risultante da una parità di livello e di tensione, di profondità e densità, tra la coscienza del proprio essere e dell'essere del mondo, ugualmente e integralmente vissute e comunicanti tra loro, come per un'osmosi continua. Per tutta la vita dipinge le stesse cose: bottiglie e recipienti vuoti, pochi fiori, pochi paesaggi. Sono il diaframma, il filtro dell'osmosi: in esse, intorno ad esse si rapprende e sicolma, saturandosi di luce, quello spazio che è insieme della natura e della coscienza, e che non si dà come costruzione ipotetica di una spazialità universale, ma come spazio vissuto, amalgamato al tempo dell'esistenza. Gli dà corpo un colore senza riflessi e fulgori, inerte ed opaco: quasi sostanza essudata o secreta dal profondo dell'essere, come la cera dall'ape. A questa identità sostanziale tra sé e il mondo, a questa elezione dell'oggetto a termine di mediazione e di ragguaglio, giunge attraverso un lento processo di selezione e riduzione di valori: e lo si vede nelle acque-forti, dove i calcolati reticoli grafici generano con la varia frequenza una luce che poi trattengono, decantandola, nel loro tessuto. Quello che erroneamente si chiama l'intimismo di Morandi è bensì l'opposto dell'esuberante attivismo futurista, ma anche dell'estraniamento, dell'incongruità spaziale della Metafisica. Morandi costruisce a partire dall'oggetto come Mondrian partendo dal concetto: l'uno 193

definisce lo spazio secondo un *esprit de finesse*, l'altro secondo un *esprit de géométrie*. Ma con lo stesso, assoluto rigore: Mondrian e Morandi, infine, sono i due poli (il terzo vertice del triangolo potrebbe essere Klee, per la dimensione del profondo o dell'inconscio) entro cui si definisce la concezione dello spazio nella pittura della prima metà del secolo. Questa è la ragione per cui Morandi, che non si è mai mosso da Bologna, è il solo pittore italiano che possa dirsi veramente europeo.

Anche a Bologna, ma con un'irrequieta curiosità europea, opera CARLO CORSI: legato in gioventù alle raffinate ricerche di Bonnard e poi rivolto a sfruttare tutte le risorse cromatiche del collage.

Il Novecento non è movimento né tendenza, ma un raggruppamento professionale di pittori e scultori di vario indirizzo e livello, tutti benpensanti, che si dichiarano moderni salvando il rispetto della "sana tradizione italiana".

Sostenuto dalla critica di M. Sarfatti e di U. Ojetti, il Novecento è il primo tentativo di dar vita, fuori del Futurismo, a un'arte di regime

(fascista). Tra la molta zavorra, vi sono alcuni artisti autentici: A. TOSI (1871- 1956), che ha capito la strutturalità di Cézanne anche se non sa staccarsi dal pittoresco del tardo Romanticismo lombardo; M. SIRONI (1885-1961), che dissimula il tono oratorio con una concisa asprezza espressionistica simile a quella del belga PERMEKE; M. CAMPIGLI, che rievoca talvolta con intensità, un mondo vagamente arcaico e italiota; e in testa a tutti Carrà, dimentico dei suoi trascorsi sovversivi ed ora impegnato a rianimare d'accenti romantici i valori plastici della tradizione. A questo maggior livello del Novecento troviamo anche due scultori: A. MARTINI (1889-1947) e M. MARINI (1901-1980). Martini sarebbe stato uno dei più grandi scultori moderni se non avesse ceduto alla mediocrità morale della cultura del tempo, paurosa di tutto ciò che faceva problema ed esigeva una riflessione critica. Avrebbe potuto rinnovare radicalmente la ricerca plastica, che ormai seguiva faticosamente, a distanza, l'avanzata della pittura: ma alla ricerca metodica ha preferito la brillante invenzione, la felice improvvisazione plastica.

Liquida il sermone aulico della scultura, così caro agli scultori di monumenti ufficiali, fa della scultura un linguaggio aperto, ma disponibile per tutte le occasioni, e, talvolta, più vivace che vitale. Deve molto allo studio dei gessi di 194

Canova, è il solo ad averli capiti; ma gli servono d'alibi più che d'esempio.

Canova possedeva, come lui, un'eccezionale capacità d'invenzione plastica, ma la costringeva nel rigore della ricerca e della dottrina; e la sua grandezza stava nel sapere rispondere alle diverse occasioni storiche con un fermo, pertinace rifiuto d'entusiasmo. Martini aveva, nel fondo, un'esigenza di rigore e di ricerca; l'ha dissipata in un'autentica ma spesso artificiosamente eccitata spontaneità inventiva, rispondendo a tutte le occasioni con un immotivato sperpero d'entusiasmo a cui, consapevole, cerca compenso nell'ironia. Troppo intelligente per credere storica la cronaca del suo tempo, troppo debole o indifferente per ricusarla, ha finito per dare per cronaca tutta la storia dell'arte: scegliendo liberamente nel passato spunti o pretesti formali, come se la storia fosse un repertorio e non un problema. Verso la fine della sua vita, l'esigenza critica profonda prende il sopravvento, lo spinge a sconfessare tutta la scultura (o almeno la statuaria) come "lingua morta"; ma il bilancio della sua vastissima opera si

riduce ad alcuni capolavori tra un torrente di “trovate” plastiche brillanti e felici, ma occasionali uscite inventive. Suo grande merito fu, comunque, l’aver riportato la scultura dall’archeologia all’immaginazione.

Marini si rende subito conto dell’errore del maestro e, sulla traccia dei Valori Plastici, si mette alla ricerca della genesi storica, nel nucleo semantico originario della forma plastica: il punto in cui si distacca dalla cosa di cui è il doppio (il calco, la maschera) ed assume un significato autonomo. A differenza di Martini, ricusa tutte le occasioni, aborre dal monumentale, concentra la ricerca su pochi temi (il volto, la figura nuda, poi il cavallo), attraverso i quali si studia di risalire alla genesi storica della forma plastica (che individua dapprima nell’arte etrusca e nella più antica ritrattistica romana), per dimostrare come poi a quel nucleo arcaico originario si integrino, quasi per una spontanea maturazione nel tempo, le nuove strutture morfologiche espressioniste e cubiste.

Non c’è stata un’arte fascista. Solo per pregiudizio borghese e per la diffidenza di cui i regimi repressivi onorano la cultura, il fascismo ha osteggiato la ricerca artistica avanzata, senza però arrivare a condannarla e proscriverla, come in Germania. Il Novecento è un fenomeno diffuso di mediocrità culturale, di opportunismo politico, di professionalismo: i movimenti anti-novecentisti sono 195

indizi di disagio e di dissenso, ma solo più tardi, poco prima della guerra, si concreteranno in più precisi indirizzi e in più motivate scelte culturali.

L’insofferenza dell’inconsistente, storicamente inqualificato italianismo novecentesco si manifesta, negli artisti più sensibili e impegnati, in due modi soltanto apparentemente contraddittori: una nostalgica aspirazione all’Europa da cui si sentono esclusi ed un più penetrante interesse per la situazione locale in cui operano. Per bocca di Ugo Ojetto, il critico ufficiale del regime, si proclama che “l’arte in Italia ha da essere italiana”. Ebbene, gli artisti a cui si nega di essere europei prima che italiani, reagiscono qualificandosi torinesi, milanesi, toscani, veneziani, romani. Come Leopardi, che dell’amato-odiato “natio borgo”

ha fatto il centro del suo mondo intellettuale.

Il gruppo dei Sei pittori di Torino (1929) - tra cui troviamo G. CHESSA (1898-1935), C. LEVI (1902-1975), F. MENZIO (1899-1979), E. PAULUCCI (n. 1901) -

mette a profitto i suggerimenti di due critici, E. Persico e L. Venturi, che indicavano nell'arte francese da Delacroix a Cézanne e a Matisse la sola tradizione da cui potesse uscire un'arte moderna: è, più che altro, una corrente di gusto, che rivendica a Torino il suo tradizionale legame con la cultura francese.

Negli stessi anni L. SPAZZAPAN (1890-1958) porta a Torino un'aria di École de Paris, mescolando genialmente esperienze espressioniste e fauves. A Milano si forma, ancora con l'aiuto critico di Persico, un gruppo di chiaristi in antitesi al chiaroscuro pesante dei novecentisti lombardi, Carrà e Sironi. A Venezia, P.

SEMEGHINI (1878-1964) applica le trasparenze cromatiche dell'Impressionismo ad un'interpretazione intimista del paesaggio lagunare. Il toscanismo di O.

ROSAI (1895-1957) non è vernacolo, è anti-rettorico; il tipo umano dei suoi popolani che s'intrattengono ai crocicchi e giocano a carte nelle osterie dei sobborghi fiorentini è l'opposto dell'italiano aitante e guerriero della retorica fascista; il suo linguaggio figurativo tipicamente toscano (la prospettiva, Masaccio) si affina fino ad appropriarsi di accenti cézanniani ed espressionisti.

Con arguzia toscana e acredine disegnativa M. MACCARI (n. 1898) arrischia una satira, se non politica, di costume; e si avvicina a Grosz per l'asprezza del segno, a Nolde per il coraggio della deformazione aggressiva. Il settimanale che ha fondato e diretto, "Il Selvaggio", pur nei limiti di una fronda dall'interno, ha non 196

poco concorso a demistificare la retorica imperialista e a ridare all'impaurita cultura italiana il coraggio della critica e del dissenso.

A Roma, verso il 1927, si va costituendo un gruppo che prenderà il nome di Scuola Romana, non in antitesi, ma piuttosto come parallelo italiano della École de Paris. L'anima del gruppo è SCIPIONE (Gino Bonichi, 1904-1933); gli sono accanto M. MAFAI (1902-1965), la pittrice russa A. RAPHAËL (1900-1975) appena arrivata da Parigi e che presto lascerà la pittura per la scultura, lo scultore M. MAZZACURATI (1908-1969). Il fondo culturale è l'espressionismo strisciante, oppressivo della versione parigina (Vlaminck, Soutine, Pascin, Chagall). Scipione è anche sensibile all'incipiente rivalutazione dell'arte barocca per merito principalmente di R. Longhi: è un argomento contro la retorica classicista

ma anche, ed è più importante, contro la classicità ideale dell'estetica crociana. Nei pochi anni della sua attività, Scipione ha un modello, il Greco, ed una cupa ossessione, Roma. Adora ed oltraggia la Roma vera, cattolica e barocca, devota e peccatrice, splendida e in rovina: la contrappone alla Roma imperiale di cartapesta degli archeologi e degli architetti di Mussolini. Roma, nella visione fosca e luministica di Scipione, è l'Europa, ma non l'Europa utopistica della libertà e del progresso: Roma è il complesso di colpa su cui si è costruita la babele di una Europa ipocrita e reazionaria ormai minata da un'antica decadenza, sul punto di crollare. Senza saperlo Scipione ha scoperto il pessimismo esistenzialista: la sua è la pittura della malattia mortale, dell'angoscia e della disperazione. Non pone un problema di forma né di contenuti: per lui la pittura non è nulla in sé, è come un prolungamento del proprio essere, un'antenna o un tentacolo dolorosamente sensibile con cui sente la condizione ansiosa dell'umanità sconfitta e le comunica il proprio tremore.

Mafai è l'erede dell'angosciato messaggio di Scipione; più della condizione storica in atto che della caduta finale del genere umano.

Assume e manterrà fino alla morte, infatti, un fermo impegno politico come militante comunista. Annunciata dalla Piazza Navona e dal Ponte Sant'Angelo di Scipione, la serie stupenda delle Demolizioni di Mafai non è l'amaro commento ma il veritiero ritratto dell'urbanistica fascista, della stolta (ma bassamente interessata) politica del piccone. La sofferenza di Mafai è anche più aspra di 197

quella di Scipione, ma almeno si sfoga nella protesta: e la protesta si andrà facendo più cruda e diretta man mano che il regime si avvicinerà al suo esito fatale, la guerra. Può avvicinarsi all'amara negatività di Scipione, benché con meno profondi livelli, la ricerca di F. PIRANDELLO: un lento, sorvegliato disfacimento delle cose, un sofferto immedesimersi della materia pittorica, un disgregarsi della realtà come nella contemporanea narrativa del primo Moravia.

La generazione seguente non si accontenta più del dissenso, vuole l'azione.

Mentre alla cosiddetta "scuola romana", o alla poesia come dissenso e protesta, si aggiungono nuovi adepti, come R. MELLI (1885-1958), G. CAPOGROSSI (1900-1927), AFRO (1912-1976) ed i promettenti scultori

P. FAZZINI (n. 1913), MIRKO (1910-1969), LEONCILLO (1915-1968), un giovane pittore siciliano, R.

GUTTUSO (1912-1987), dà inizio, a Roma, ad un'operazione culturale consapevolmente e deliberatamente rivoluzionaria. Fin da principio dichiara la sua posizione ideologica con Fucilazione in campagna (con allusione evidente a Garcia Lorca, il grande poeta spagnolo fucilato dai falangisti) e con Fuga dall'Etna (la tragedia dei contadini nel Mezzogiorno); e passa poi ad una revisione critica dell'arte europea, da Cézanne agli espressionisti e da Van Gogh a Picasso, mirando a individuare e mettere in evidenza quanto vi fosse di protesta e di accusa nei confronti della società borghese. Al termine di quel processo critico approda necessariamente a Picasso, la cui opera è tutta una sfida al conformismo, all'idealismo, al naturalismo ed allo storicismo "catartici"

della cultura borghese.

Quasi contemporaneamente, ed in collegamento con Roma, si forma a Milano il gruppo giovanile Corrente, con a capo R. BIROLI (1906-1959): vi aderiscono A.

SASSU (n. 1912), G. MIGNECO (n. 1908), B. CASSINARI (n. 1912) e vari altri. Il fattore di coesione non è un determinato indirizzo figurativo, ma la ribellione morale alla condizione alienante del regime. D'altra parte il fascismo è ormai passato, nei confronti della cultura, dall'agnosticismo alla repressione: sembra ormai deciso a imitare in tutto, anche nella persecuzione di tutta l'arte moderna accusata come "giudaica e bolscevica", l'alleata Germania. Si deve all'allora Ministro dell'Istruzione, Bottai, se in Italia non furono prese le misure repressive invocate in nome della "sanità della razza". Al falso classicismo ufficiale si 198

contrappone polemicamente una tendenza neo-romantica, sia pur soltanto come partecipazione degli intellettuali alla realtà storica, la cui gravità imponeva ormai scelte e responsabilità individuali. Corrente reagisce decisamente al Novecento, presto scaduto dal moderatismo al conformismo ed al servilismo; e indirettamente reagisce anche al formalismo rigoroso, ma non politicamente impegnato, degli "astrattisti" lombardi.

Nel clima di Corrente esordisce lo scultore G. MANZÙ (n. 1908), ricollegandosi alla tradizione romantica lombarda ed all'impressionismo plastico di Medardo Rosso, ma fin dai primi saggi mostrando di essere al

corrente dei fatti più vivi della scultura moderna, come la plastica di Degas, e di sentire che una revisione approfondita dell'arte del passato, specialmente Donatello, portava ad interpretarla in un senso ben diverso dal classicismo che si diceva proprio della tradizione figurativa italiana. Si oppone così all'immaginosa rettorica di Martini come all'oratoria austera di Marini; come Scipione fa dell'istanza religiosa un argomento contro la rettorica dei sentimenti, e più esplicitamente oppone, con una memorabile serie di Crocefissioni e Deposizioni palesemente allusive alla condizione politica, la autenticità del sentimento cristiano all'inautenticità dei miti del potere.

CAPITOLO SETTIMO-LA CRISI DELL'ARTE COME "SCIENZA EUROPEA"

Dopo la seconda guerra l'Europa cessa di essere il centro della cultura artistica mondiale. Il nuovo centro, naturalmente anche per il mercato, è New York.

Attorno a questo centro se ne formano altri: non c'è più un nucleo e una periferia: si fa arte moderna in Giappone, nell'America latina, anche se i punti di riferimento rimangono New York e, subordinatamente, Parigi.

L'arte degli Stati Uniti raggiunge contemporaneamente una posizione di autonomia e di egemonia. Rimane in rapporto con la sfera europea, è presente (qualche volta in modo prepotente) alle Biennali veneziane, a "Documenta" a Kassel, alla Biennale di San Paulo. Ha tuttavia caratteri propri, inconfondibili: il primo è la mancanza di ogni inibizione nei confronti di tutte le tradizioni. Ciò che 199

in Europa ha il segno di un'ultima deduzione ed è il documento disperante di una civiltà in crisi, in America è scoperta, invenzione, impeto inventivo. Non che l'immagine esistenziale consegnata dall'arte americana sia più ottimista che in Europa, ma proprio perciò è, obbiettivamente, più vitale.

La "esclusività con cui, nella seconda metà del XIX secolo, la visione del mondo complessiva dell'uomo moderno accettò di venire determinata dalle scienze positive e con cui si lasciò abbagliare dalla prosperità che ne derivava, significò un allontanamento dai problemi che sono decisivi per un'umanità autentica. Le mere scienze di fatti creano meri uomini di fatto... Nella miseria della nostra vita -

si sente dire - questa scienza non ha niente da dirci. Essa esclude di principio proprio quei problemi che sono i più scottanti per l'uomo il quale, nei nostri tempi tormentati, si sente in balia del destino; i problemi del senso o del non-senso dell'esistenza umana nel suo complesso". Così, pochi anni prima della seconda guerra Husserl vedeva inevitabile la crisi "delle scienze europee", cioè del sistema culturale fondato sulla razionalità e, naturalmente, sulla consapevolezza del suo limite e sulla naturale complementarità dell'immaginazione o della fantasia (cioè l'arte) rispetto alla logica (la scienza). La cultura americana, invece, ignora questa proporzionalità di base: la scienza non è un'attività in contrasto con una cultura fondamentalmente umanistica e non ha limiti al suo progresso, allo stesso modo che l'architetto può alzare un grattacielo alto più di cento metri senza violare nessuna misura proporzionale, il pittore rovesciare a caso i colori o campire con una tinta uniforme un'enorme superficie senza offendere la memoria di Raffaello o di Rembrandt. Il problema, semmai, non nasce prima ma dopo: soltanto dopo ci si può chiedere, se si vuole, a che cosa serva o che cosa significhi la "creazione" dell'artista.

Indubbiamente tra la seconda metà del secolo scorso e la prima metà del nostro gli americani si sono facilmente appropriati (anche materialmente) della cultura europea, nonché dell'arte: ma per loro che (a torto o a ragione, forse a torto) si sentivano un popolo giovane alla conquista del primato mondiale, la cultura, l'arte europea non implicavano, come da noi, il problema storico, cioè del rapporto tra il nostro presente e quel passato. L'arte, per il nuovo mondo, era l'immediata creazione di fatti estetici, come la scienza di fatti scientifici: un modo diverso, ma 200

completo di fare l'esperienza del reale (Dewey). Infine, l'arte è la non-inibizione in un mondo dove l'inflessibile "regolarità" della vita sociale tutta impegnata nello sforzo produttivo e nell'accumulo capitalistico crea una condizione generale di inibizione e di nevrosi. Si spiegano così la action painting e l'arte pop, che la società americana accetta allegramente come la propria controparte: in realtà, però, la prorompente salute che sembra caratterizzare l'arte americana nei confronti dell'arte europea era illusoria, com'era illusorio il miraggio di un'America democratica sempre pronta a correre in aiuto degli oppressi. L'arte detta

"concettuale", che ricusa ogni funzione o utilità mondane, e si ripiega su se stessa per autodefinirsi o per esaurirsi nel rilevamento della propria

struttura è un tipico indizio della raggiunta estremità della crisi.

La grande novità americana nella cultura artistica mondiale è dunque: 1) l'eliminazione di una categoria "arte" di cui l'architettura, la pittura, la scultura e le cosiddette arti minori non sarebbero che le specie; 2) la sostituzione della questione circa la funzione e la finalità dell'arte in un sistema culturale con la questione circa l'essere specifico o la pura e semplice esistenza della cosa artistica; 3) la rinuncia alle categorie tecniche tradizionali e l'impiego di qualsiasi tecnica capace di "demistificare" l'arte per inserirla nel circuito della comunicazione di massa.

È interessante notare che le relazioni artistico-culturali tra Europa e America, già molto frequenti nella prima metà del nostro secolo, si fanno più intense con la larga apertura degli Stati Uniti agli artisti che arrivano dall'Europa attratti dal fascino di quel paese giovane e progressivo o emigrati dalla Germania per sfuggire alla persecuzione tedesca. Il contatto, in questa ultima fase, avviene sul terreno del surrealismo (emigrarono Miró, Masson, Dalí, Ernst): ciò che spiega tanto il definitivo distacco dell'arte americana dalle tradizioni accademiche quanto il carattere di reazione anti-surrealista della prima action painting americana.

Un movimento di rivolta radicale contro il mito dell'arte come espressione di spiritualità profonda si era, del resto, già avuto negli Stati Uniti fin dal 1915 con la sistematica dissacrazione di Duchamp che, insieme con Man Ray ed il fotografo Stieglitz, aveva dato vita ad un movimento di contestazione radicale di ogni

visualità o figuratività: movimento che, nel 1917, confluirà nel movimento dadaista europeo.

La difficoltà del rapporto tra arte e società, che aveva suscitato l'accesa dialettica delle correnti dopo la prima guerra mondiale, dopo la seconda si è aggravata al punto da fare ritenere inevitabile, imminente, forse già avvenuta la "morte"

dell'arte. All'origine vi è una rivolta morale: in una società che accetta il genocidio, i campi di sterminio, la bomba atomica non possono simultaneamente prodursi atti creativi. La guerra è l'aspetto culminante della distruzione sistematica e organizzata, del fare-per-distuggere di una società che si autodefinisce "dei consumi". V'è antitesi tra consumo e valore: in tutta la sua storia l'arte è un valore di cui si fruisce, ma che non viene consumato. Un'arte che si consumi fruendone, come un cibo che si

mangia, può essere o non: in ogni caso sarà qualcosa di totalmente diverso da tutta l'arte del passato. Dicendo che l'arte è morta o sta morendo non si dichiara avvenuta o prossima la "morte dell'arte" preconizzata da Hegel come finale risolversi della conoscenza intuitiva dell'arte nella conoscenza scientifica o filosofica. L'arte aveva bensì cercato di

"razionalizzarsi", sacrificandosi come arte pur di concorrere al formarsi di una civiltà assolutamente razionale: era stata respinta da una società sempre meno razionale e più disposta ad accettare l'arbitrio del potere. Neppure può parlarsi di morte dell'arte nel senso con cui Nietzsche parlava della morte di Dio: l'arte non è un'entità metafisica, ma modo storico dell'agire umano. L'arte ha avuto un principio, può avere una fine storica. Come sono finite le mitologie pagane, l'alchimia, il feudalesimo, l'artigianato, così può finire l'arte. Ma al paganesimo è succeduto il cristianesimo, all'alchimia la scienza, al feudalesimo le monarchie e poi lo Stato borghese, all'artigianato l'industria: che cosa può succedere all'arte?

Cerchiamo di vedere chiaro. Ciò che storicamente conosciamo come arte è un insieme di cose prodotte da tecniche differenziate, ma aventi tra loro affinità per cui costituiscono un sistema: precisamente, il sistema che inquadra l'esperienza estetica della realtà. In tutta la storia della civiltà l'esperienza estetica costituisce una componente necessaria dell'esperienza globale. È accaduto che alcune di quelle tecniche finissero: per la prima volta, tuttavia, si ha una crisi simultanea di tutte le tecniche artistiche, del loro sistema. Finirà con esse ciò che si chiama 202

l'esperienza estetica? Intendendo per fenomeno estetico l'immagine, la risposta non può essere che negativa. Mai il mondo è stato, come oggi, avido e prodigo d'immagini. L'apparato tecnologico-organizzativo dell'economia industriale non limita, potenzia la funzione dell'immagine. Vi sono grandi industrie che non producono e non vendono altro che immagini: il cinematografo, la radio-televisione, la stampa pubblicitaria ecc. Senza l'informazione mediante l'immagine non vi sarà cultura di massa, e la cultura di una società industriale non può essere che cultura di massa.

Naturalmente l'informazione mediante l'immagine viene organizzata, ha le sue tecniche e i suoi tecnici, si sviluppa col progresso della tecnologia relativa. Si può chiamare arte questa tecnica dell'immagine? Non è soltanto una questione di nomenclatura: se il racconto per mezzo d'immagini si

chiamerà cinematografo invece che pittura o incisione, la differenza sarà soltanto di quantità, dacché nessuno potrà negare che la potenza imago-poietica del cinematografo stia a quella della pittura come la velocità dell'automobile a quella del cavallo. Si degraderanno gli artisti dal loro rango di intellettuali per farne dei tecnici dell'immagine? Fin dal tempo della Bauhaus molti artisti si sono mostrati pronti ad accettare un nuovo e meno prestigioso servizio sociale, allo stesso modo che i poeti veramente moderni non vogliono essere altro che tecnici della lingua e i musicisti tecnici del suono. Capivano che l'artista-genio era ormai inattuale, come il poeta-vate; e che per re-inserirsi nella società dovevano accettare il sacrificio del proprio assoluto individualismo. Ma c'è qualcosa che il tecnico dell'immagine o della lingua, al limite ogni scienziato o studioso, non può accettare: la rinuncia all'autonomia della propria disciplina, il metterla al servizio di un sistema di potere. Non possono ammettere che l'esperienza estetica venga sviata dal suo fine istituzionale, conoscitivo, e strumentalizzata. Gli operatori estetici si trovano oggi davanti ad un dilemma meno drammatico ma non dissimile a quello che dovettero affrontare gli scienziati a cui fu chiesto di orientare la ricerca al fine di produrre una bomba d'immane potenza distruttiva: non avrebbero potuto farlo senza contraddire i principi e le finalità istituzionali della scienza. La ricerca estetica non può servire alla distruzione lenta (consumo), come la ricerca scientifica non può servire alla distruzione violenta (la guerra); non almeno senza 203

cessare di essere quello che è sempre stata, ricerca del valore, arte. La prima domanda è dunque la seguente; può esistere arte che non sia valore, valore che non sia scelta, scelta che sia inconciliabile con la cultura di massa?

La crisi dell'arte rientra nel quadro della crisi più vasta e più grave del rapporto tra cultura e potere. È dunque indispensabile studiare gli sviluppi della ricerca estetica in relazione alle situazioni concrete. Il mondo odierno è diviso in due grandi blocchi, ambedue tecnologicamente avanzati. Nell'Unione Sovietica, dopo la fine dell'avanguardia rivoluzionaria, la ricerca estetica si è fermata né vi sono segni di ripresa: il cosiddetto "realismo socialista" (che, a rigore, non è realismo né socialista) non può neppure considerarsi come un movimento regressivo o reazionario, è mera propaganda politica.

Vi sono stati e vi sono movimenti dissenzienti, ma si tratta di ripercussioni ad orecchio, tardive e malcerte, dei movimenti artistici occidentali. Un'arte proletaria, fino a questo momento, non è nata né dal conformismo zdanovista né dal dissenso né dal compromesso, ma forse potrà esistere una cultura proletaria con una sua componente estetica anche se non tecnicamente artistica.

Indubbiamente diversa è la situazione nei paesi dell'Oriente europeo, specialmente la Cecoslovacchia, la Polonia, la Jugoslavia. Movimenti di avanguardia si sono energicamente contrapposti al tentativo degli "accademici"

di farsi forti del favore del potere politico. In Jugoslavia è più accentuato il nesso con l'arte dell'Europa occidentale; un pittore come PETER LUBARDA è chiaramente collegato con l'informale francese (Bryen), sempre attento ai raccordi tonali, mentre lo scultore DUSAN DZAMONJA ha instaurato una tecnica di costruzione del volume mediante il contesto puntiforme di teste di chiodi. In Cecoslovacchia, un vitale movimento di ricerche sperimentali, in rapporto con le tendenze avanzate europee, si è affermato anche prima della "primavera di Praga" e la repressione sovietica non ha che momentaneamente rallentato il suo impulso.

A Lodz, in Polonia, esiste addirittura un museo dedicato all'avanguardia, per molti aspetti evocativa del binomio avanguardia-rivoluzione dei tempi eroici della rivoluzione sovietica. STEPHEN OPALKA cerca nella fitta iterazione dei segni numerici e alfabetici tessiture inquietanti ed enigmatiche; il teatro Cricot di 204

Cracovia, creato da TADEUSZ KANTOR pittore e regista, ed i cui attori sono per la maggior parte anche pittori, rappresenta un punto di convergenza estremamente importante tra avanguardia artistica e teatrale.

Nei paesi capitalisti, a economia altamente competitiva, si ha il fenomeno a cui si è già accennato: ricerca di un coefficiente di qualità estetica nella conformazione, presentazione e confezione dei prodotti; larga utilizzazione di fattori estetici per la diffusione dei prodotti e l'incremento del consumo. La progettazione estetico-industriale, che nell'Unione Sovietica è praticamente nulla, nei paesi capitalisti è accuratissima: appoggiata su metodiche analisi di mercato e su precisi accertamenti psicologici e sociologici. Se le grandi industrie non possono più fare a meno

dei ricercatori e degli operatori estetici, sia nel settore della progettazione sia in quello delle relazioni col pubblico (pubblicità ecc.), sussistono tuttavia due piani ben distinti: quello degli artisti inseriti nel sistema tecnologico-industriale e quello degli artisti che non rinunciano al ruolo dell'intellettuale. Verrebbe fatto di considerare i primi metodologicamente e tecnologicamente più avanzati, tuttavia quelli che maggiormente ci interessano sono gli altri: perché? Perché gli artisti-tecnici, mirando alla qualità solo in quanto può accrescere il successo mercantile del prodotto, non compiono una ricerca estetica autonoma: la pongono cioè al servizio di un profitto che, come ogni ricchezza, si traduce in titolo di potere. Non si nega che concorrano ad elevare il tenore di vita, a determinare un livello più alto di cultura formale, a creare un ambiente più gradevole: di fatto, però, operano alle dipendenze del sistema politico non meno del mediocre

“accademico” russo che fa il “realismo socialista”. Il fenomeno si osserva meglio che altrove negli Stati Uniti, cioè nel paese tecnologico e “consumistico” per eccellenza. Il disegno industriale, che nella teorica della Bauhaus era il metodo per moralizzare la produzione industriale, quasi sempre la corrompe col tipico processo dello styling o dell'acconciatura del prodotto per renderlo

“psicologicamente” più attraente o “commestibile” in modo che, non appena raggiunta la sazietà, debba essere cambiato facendo appello non già alla ragione e al giudizio, ma ai complessi inconsci e perfino alle frustrazioni del consumatore

“alienato”. Un esempio per tutti: le carrozzerie d'automobile aerodinamiche, irte di pinne e di punte per stuzzicare l'inconscia volontà di potenza, l'aggressività 205

psicologica del consumatore. Lo stesso può dirsi di tutto l'apparato d'immagini (involucri, pubblicità ecc.) che accompagna il prodotto sul mercato. Certo è necessaria una ricerca anche estetica per decidere quali tipi di immagini, di segni, di colori impressionino maggiormente chi vede: tuttavia si tratta chiaramente di una ricerca la cui finalità non è di produrre un'esperienza chiara e costruttiva, ma di emettere appelli o segnali fortemente suggestivi.

La polemica degli artisti indipendenti, o che si ritengono tali, è dunque rivolta contro la crescente tendenza a strumentalizzare la ricerca estetica implicandola nel circolo di produzione e consumo; ed è tanto più

dialetticamente impegnata in quanto si vale per lo più degli stessi mezzi e processi della ricerca strumentalizzata, contestandola così sul suo stesso piano. Si spiega così uno degli aspetti più paradossali della situazione attuale: sono gli stessi artisti a preconizzare e minacciare la morte dell'arte in quella stessa società capitalista che pur si professa sollecita di "integrare" l'arte alla propria funzionalità economica, mentre gli stessi movimenti che nei paesi capitalisti si dichiarano di sinistra e decisamente anti-borghesi vengono condannati come borghesi nei paesi socialisti. Rimane tuttavia da vedere fino a che punto i movimenti che si qualificano di protesta, spingendola fino a negare ogni prestazione artistica al sistema culturale dominante, siano veramente forze che ne intaccano la stabilità, o non piuttosto "opposizioni autorizzate" che il sistema facilmente utilizza ai propri fini.

Urbanistica e architettura

Il problema dell'integrazione nel contesto economico e tecnologico si è posto prima di tutto, e in termini più precisi, per l'architettura e il disegno industriale. Il processo di trasformazione della progettazione architettonica in programmazione urbanistica e quello, collegato, dell'industrializzazione delle costruzioni è andato, di anno in anno, accelerandosi ed estendendosi. Oggi l'urbanistica non è neppure più la disciplina che regola lo sviluppo edilizio dei nuclei urbani mediante lo studio di "piani regolatori" aventi forza di leggi, ma s'intreccia strettamente alla pianificazione economica ed implica, per conseguenza, scelte politiche di fondo.

Il problema non è più l'adattamento della città, ma il coordinamento funzionale di 206

più agglomerati sociali, l'attrezzatura di vasti territori, la determinazione dei nuclei di condensazione culturale e produttiva, lo studio dei sistemi di comunicazione.

La stessa città, come istituzione, è in crisi: il suo costo è enorme, quasi tutti i suoi problemi non sono risolvibili in termini di città ma di territorio. Nei regimi capitalistici prospera la speculazione immobiliare, che blocca tutte le soluzioni organiche dei problemi urbanistici. Così accade che, mentre da un lato si teorizza la dissociazione dei grandi nuclei urbani nel territorio, dall'altro le "megalopoli" di oltre cinque milioni di abitanti sono sempre più numerose. Nata come disciplina della città, l'urbanistica finisce per mettere in causa la città stessa come istituto sociale; in ogni caso è certo che la città industriale non potrà utilizzare i vecchi tracciati e che il problema della struttura urbana dovrà essere posto in termini radicalmente nuovi. La questione estetica può parere, in questo complesso problematico, secondaria o addirittura irrilevante. Non è così, tuttavia è certo che la questione estetica non potrà più identificarsi con quella della qualità artistica dei singoli edifici o della prospettiva e scenografia urbana. Anche l'enunciato che la buona urbanistica fa la buona architettura non regge più, o va modificato nel senso che la buona urbanistica è già buona architettura: il problema estetico, insomma, va posto a scala di piano, anche se il piano sia soltanto una previsione di massima dell'impiego di vaste porzioni di spazio. La stessa "zonizzazione", cioè l'operazione preliminare con cui si distinguono le zone destinate alle varie funzioni (industriale, residenziale,

direzionale ecc.) definisce la proporzione tra aree costruite ed aree libere e determina nelle grandi linee i tracciati dei canali di comunicazione, cioè configura sommariamente lo spazio-ambiente della vita sociale. Fin da quel momento, infine, si decide se l'ambiente potrà essere fruito esteticamente o no. Non sarà fruibile esteticamente un ambiente "alienante" o repressivo, sarà fruibile esteticamente un ambiente espressivo o significativo, in cui l'individuo ed il gruppo possano riconoscersi e integrarsi. Le nostre città, oppresse dalle costruzioni intensive della speculazione immobiliare, congestionate da un traffico convulso e ammorbante, smisuratamente estese in periferie informi, sono purtroppo tipici esempi di ambiente repressivo o alienante.

Nel rapporto tra cultura e potere, di cui ogni soluzione urbanistica è 207 l'espressione, il potere ha avuto generalmente il sopravvento: solo in rari casi gli urbanisti hanno potuto mettere in pratica le loro idee.

Sul piano teorico, il razionalismo architettonico aveva identificato la città ideale con la città funzionale: infatti la circolarità della funzione distruggeva la stratificazione gerarchica delle classi, causa prima dell'immobilismo urbanistico.

Ovviamente non potevano esserci un'urbanistica e un'architettura del Surrealismo: tuttavia l'interesse che il Surrealismo ha richiamato sulla sfera non-razionale del pensiero e dell'esistenza ha indubbiamente concorso a spostare il problema urbanistico dal piano della linearità funzionale a quello della complessità ambientale o ecologica. Non soltanto non si può ridurre lo spazio dell'esistenza ad un tracciato uniformemente geometrico, ma non si può non tener conto del significato che la comunità attribuisce a taluni siti o nodi o punti di condensazione: ciò che ovviamente ripropone il problema di una simbologia delle forme e quindi di un'architettura che non si deduce per corollario dal tracciato, ma lo precede, lo determina, lo rende significativo anche a costo di romperne la continuità.

Le idee urbanistiche che s'impongono, dopo la seconda guerra mondiale, non sono quelle di Gropius, ma, piuttosto, quelle di Wright: la cui architettura non è qualificata dal tessuto urbanistico, ma lo qualifica. Il Museo Guggenheim, che Wright ha costruito nel cuore di New York, si inserisce come un blocco plastico a spirale nell'allineamento prospettico di una grande arteria e l'interrompe: "luogo deputato" di un'esperienza estetico-culturale (museo d'arte moderna), spezza la legge dell'uniformità

prospettica allo stesso modo che, nella città antica, la chiesa isolava e qualificava il luogo dell'esperienza religiosa.

Si imputa a torto a LOUIS KAHN l'indifferenza verso il problema urbanistico, il ritorno alla progettazione "classica" della forma architettonica come entità plastica autonoma. In realtà la linea direttrice dell'opera di Kahn è "la costruzione dell'architettura a partire da un'idea-forma originaria, attraverso lo strumento del design"; dell'architettura "viene perciò riconosciuta la razionalità autonoma, che si esplica nell'espressione formale-linguistica, senza mediazione di razionalità esterne scientifico-tecniche" (Accasto e Fraticelli). L'architettura di Kahn ha dunque una sua razionalità inerente (determina infatti la metodologia dell'iter 208

progettuale) e non dipendente da modelli di razionalità: si traduce così nella

"specificità semantica" o nell'intrinseca coerenza di un linguaggio tipicamente architettonico, e solo per estensione urbanistico. È una posizione forse inconsapevolmente ma incontestabilmente fenomenologica perché elimina qualsiasi schema spaziale, funzionale, strutturale a priori: tuttavia il ricorso ad un'idea formale originaria non è affatto un arbitrio inventivo, perché in tal caso verrebbe contraddetto e smentito dalla logica del design che la sviluppa. È

insomma una razionalità che non si giustifica in un postulato metafisico, ma si verifica nella realizzabilità e nell'agibilità concrete della forma. La posizione di Kahn può in certo senso avvicinarsi a quella di ALBERS, un pittore che muove dall'idea del quadrato come forma simbolica dello spazio, ma la verifica attraverso una costruzione coloristico-tonale.

Quello di Kahn è il caso-limite di un'architettura impegnata in una problematica ontologica, conoscitiva: in molti architetti moderni, invece, l'invenzione formale vale come riscatto dalla disciplina metodologica del razionalismo e come alibi nei confronti delle finalità politico-sociali dell'urbanistica. Determina, cioè, quello che potremmo chiamare il boom tecnologico dell'architettura contemporanea. Non si pongono limiti all'invenzione formale perché la tecnologia industriale può fare tutto, anche tradurre in realtà l'utopia e la fantascienza. La stessa questione economica, in una società dei consumi, finisce per avere una scarsa importanza: il consumo edilizio è un consumo da incrementare alla stregua degli altri. Si

arriva così a proposte contrarie al programma razionalista della dissoluzione del fatto architettonico nell'urbanistico: si progettano edifici enormi, che dovrebbero avere non soltanto la capienza ma l'organizzazione interna di piccole città e che dovrebbero ergersi, immensi ed altissimi, in spazi vuoti ma attrezzati con perfetti sistemi di comunicazione. È stato lo stesso Le Corbusier a darne il primo modello nelle Unità d'abitazione di Marsiglia e di Nantes. Muovono da queste ipotesi avveniristiche le molte, spesso audacissime e geniali proposte per l'urbanistica del futuro: città aeree o sotterranee, cupole o tendoni isolanti al cui interno lo spazio può essere organizzato indipendentemente da ogni esigenza protettiva, come puro circuito d'informazione-comunicazione. La sempre crescente disponibilità di materiali nuovi e di nuove tecnologie, eliminando ogni

condizionamento statico, liquida definitivamente le vecchie tipologie e legittima ipotesi di struttura modulare continua, come quella di K. WACHSMANN o della riduzione dell'edificio o, utopisticamente, della città a un immenso contenitore trasparente e climatizzato come le cupole geodetiche di B. FULLER.

All'immagine urbana del razionalismo, col suo spazio rigidamente suddiviso in multipli e sottomultipli secondo una gerarchia di funzioni succede l'immagine indubbiamente più umana di LYNN, nella quale contano soprattutto i siti con i quali gli abitanti hanno una specie di dimestichezza, un attaccamento affettivo o anche soltanto consuetudinario. A fare la città serve la psicologia non meno dell'economia; almeno teoricamente, la città dev'essere il luogo della vita e non soltanto del lavoro organizzato. All'architettura rigida e volumetrica succede, sia pur soltanto sul piano sperimentale, un'architettura morbida, come le strutture

“gonfiabili”, simili a immense tende di nomadi del tedesco OTTO FREI. La ricerca metodologica qualificata va così sempre più distaccandosi dalla considerazione dei problemi reali dell'esistenza, delle aspre contraddizioni che lacerano il tessuto della società. La ricerca urbanistica avanzata può in molti casi paragonarsi alla ricerca scientifica che ha per fine i lanci di missili nello spazio siderale: con uno sviamento dalle premesse e dalle finalità istituzionali della scienza non sostanzialmente diverso, salvo i risultati incruenti, da quello che orienta la ricerca alla scoperta di sempre più terrificanti armamenti termo-nucleari. Anche l'urbanistica, a giudicare da certe tutt'altro che improbabili prefigurazioni

della città del futuro, sta diventando una sorta di deterrente psicologico: si da giustificare il timore ch'esse rispondano bensì a profonde aspirazioni psicologiche dell'uomo integrato in una società di massa, ma per l'appunto all'aspirazione negativa che vorrebbe compensato da un complesso di superiorità o di potenza (tecnologica o razziale, non importa) un insormontabile, disperante complesso d'inferiorità.

La ricerca visiva

Nel campo della visione, meno direttamente connesso con la pressione condizionante del potere tecnologico, la resistenza all'assorbimento è maggiore: 210

anche più sensibile, però, la crisi dei valori tradizionali e la trasformazione delle tecniche di rappresentazione in tecniche di ricerca.

Il primo passo in questo senso è stato fatto, anche sul piano teorico, da L.

MOHOLY-NAGY. Ungherese, si era formato nello spirito del Costruttivismo russo, specialmente del Suprematismo di Malevic e di Lissitzky. Ha insegnato nella Bauhaus dal 1922 al '28, e la vicinanza di Kandinsky è stata determinante per il suo ulteriore sviluppo. Dal '37, a Chicago, ha diretto una scuola, da lui stesso fondata, di ricerca visuale in rapporto al disegno industriale. Come ogni grande ricercatore, non ha seguito un'unica linea d'indagine. Sviluppando anche in questo la didattica della Bauhaus, ha studiato i problemi della scena teatrale, cioè dell'immagine in movimento; e da questi è passato alla fotografia ed al cinematografo, affiancandosi così a due dei più significativi esponenti del Dadaismo, Richter e Man Ray. Il tema della sua ricerca è enunciato dal titolo di un suo libro: *Vision in motion*. Il fenomeno estetico integrato all'esistenza non si dà nella singola immagine, che tende sempre a irrigidirsi in forma, ma in una sequenza d'immagini. Anche quando l'immagine è una, è sempre il momento di una sequenza, idealmente collegato con un prima ed un poi. L'immagine non è il risultato, ma la materia e l'oggetto della ricerca: perciò Moholy si serve volentieri di immagini ready made. Uno dei suoi procedimenti preferiti è il "fotomontaggio", combinazione di diverse immagini fotografiche avulse dal loro contesto, ritenuto insignificante o banale, e composte in un nuovo contesto, significativo. Poiché l'immagine è assunta come fenomeno in sé, è inseparabile dalla materia in cui si costituisce: Moholy si serve di preferenza di materiali moderni, come la carta sensibilizzata per fotografia, il vetro, il plexiglas ecc. Poiché non c'è visione senza luce, l'analisi dell'immagine (che è sempre luminosa) diventa analisi della luce: la luce essendo movimento, movimento e luce sono le due componenti fondamentali dell'immagine. Essenziale è quindi lo studio delle qualità

assorbenti, riflettenti, filtranti e rifrangenti della superficie (texture) delle diverse materie. Soltanto cogliendo il ritmo spaziale della luce (e si noti la trasposizione sul piano sperimentale dello “spirituale” di Kandinsky) si rivela l’interna coerenza delle sequenze delle immagini percettive, e cioè si percepisce “estheticamente”: il 211

nodo della problematica di Moholy è, infine, il processo motorio della percezione, l’elemento motion che si collega necessariamente all’elemento vision.

Quello che era, all’origine, il dinamismo di Duchamp e dei futuristi, e che presupponeva un’azione di forze, si traduce così in “cinetismo”, come spontanea associazione e successione d’immagini nel campo psicologico-ottico: solo a scopo di ricerca analitica e di dimostrazione questo moto d’immagini viene trasferito ad un oggetto che sviluppa un movimento programmato. Lo spettatore vede così materializzato quello che sarebbe il proprio processo ottico-mentale, se questo fosse veramente un processo di esperienza estetica. Moholy-Nagy, benché sia morto nel ‘46, deve considerarsi il capostipite della ricerca visuale-cinetica e della cosiddetta Op-Art (op = “optical”), che si svilupperanno in Europa e in America verso il ‘60.

Naturalmente l’analisi dei processi percettivi, e della loro fondamentale soggettività, implica la scoperta del fatto che la percezione non è affatto una raccolta di materiali visivi in funzione di un’elaborazione e di una conoscenza intellettuale, ma è pensiero autonomo e autosufficiente, precisamente quello che un grande psicologo della percezione, R. Annheim chiama pensiero visivo.

L’immaginazione è pensiero integrale, liberato dalle censure logiche del razionalismo.

La ricerca di Moholy è stata proseguita e sviluppata, anche sul piano teorico ed in rapporto all’architettura e al disegno industriale, dallo svizzero MAX BILL, a cui si deve pure il tentato ripristino, in modi aggiornati, all’attuale situazione della produzione industriale, della rigorosa didattica progettuale della Bauhaus nella Hochschule für Gestaltung di Ulm; in Francia da NICOLAS SCHÖFFER, autore di grandi strutture cinetico-luminose, talvolta a scala urbanistica, e, in Italia, dal pittore e grafico L. VERONESI e dal designer B. MUNARI. Il concetto di arte

“concreta”, che fin dal 1935 Bill ha contrapposto a quello di “astrazione”, implica la radicale, teorica confutazione dell’arte come rappresentazione: come ricerca operativa l’arte si determina bensì, necessariamente, in un oggetto, ma questo si qualifica come strumento dimostrativo e didattico, nonché come modello di oggetto il cui funzionamento razionale si compie nell’atto stesso del suo essere percepito. Anche J. ALBERS ha insegnato nella Bauhaus dal 1922 al ‘33 ed ha 212

proseguito la sua attività di maestro negli Stati Uniti. Il problema che impegna tutta la sua attività di pittore non è il movimento, ma la densità o la profondità dello spazio, inteso però come campo percettivo. Muove da un’ipotesi spaziale a priori, il quadrato, assunto come forma simbolica dello spazio. Non si tratta tuttavia di una simbologia cosmica, relativa ad una metafisica dello spazio: il quadrato, per Albers, è forma simbolica nel senso attribuito a questo termine da Cassirer nella sua Filosofia delle forme simboliche (1923) ed applicato alla prospettiva da E. Panofsky (La prospettiva come forma simbolica, 1924). Il simbolo, cioè, non ha un carattere sostanziale, ma funzionale: è bensì l’espressione di un mito che si forma nella psiche umana e quindi serve al pensiero, ma il pensiero stesso, col suo processo, lo verifica e, verificandolo, lo

“demitizza”. Tutti i dipinti di Albers presentano il medesimo schema: quadrati inscritti l’uno nell’altro e campiti con stesure cromatiche uniformi, tra le cui implicite quantità di luce si stabilisce una relazione che è nello stesso tempo metrica e tonale, razionale e percettiva. Si ha così un processo all’interno dell’immagine immobile: le superfici piatte sviluppano un volume, e non soltanto dal quadrato si passa al cubo, ma il cubo stesso è leggibile come cavità e come volume. Il processo di dosaggio e ragguaglio delle quantità-qualità coloristiche si qualifica come un processo razionale all’interno della forma simbolica, che cessa di esser tale in quanto viene verificata: si tratta dunque di un processo più psicologico che astrattamente matematico, e lo prova lo sviluppo imprevedibile che la geometria di Albers ha avuto nella spazialità espansiva e puramente cromatica di uno dei maggiori maestri dell’informale americano, M. Rothko.

La ricerca sulla autosufficienza della visualità, e sulla positività di quelli che venivano considerati gli errori sensori della percezione è stata portata avanti, con risultati importanti dall’ungherese V. VASARELY, dall’inglese

RILEY, dagli italiani NIGRO e GRIGNANI e in genere dai gruppi di ricerca che si sono formati, tra il '50 e il '60 in Germania.

La pittura negli Stati Uniti

Dopo la seconda guerra mondiale il centro della cultura artistica mondiale, e conseguentemente del mercato, si sposta da Parigi a New York: la fioritura 213

esplosiva di un'arte americana costituisce il fenomeno più imponente nella storia dell'arte verso la metà del secolo.

La cultura artistica americana ha cominciato a formarsi alla fine del secolo scorso e al principio del nostro. Le prime grandi raccolte d'arte sono state composte dai capitani d'industria e dell'alta finanza americana: quasi sempre sono diventate, nel giro di pochi anni e per iniziativa degli stessi collezionisti, fondazioni e gallerie pubbliche. Il grande industriale "che si è fatto da solo" sa di contribuire a formare una società veramente moderna, priva di tradizioni vincolanti; pensa di dover dirigere la cultura come dirige la vittoriosa economia americana: fonda università, musei, centri di ricerca. Nel giro di pochi decenni i musei americani diventano i primi del mondo; e non adempiono soltanto ad una funzione conservativa e d'informazione, ma di propulsione della cultura artistica. Si formano anche scuole d'arte; pure ispirandosi al Romanticismo, al Realismo, all'Impressionismo francese, gli artisti americani cominciano a interessarsi agli aspetti del loro paese. WINSLOW HOMER, il primo pittore americano indipendente dall'accademismo europeo, è stato un narratore serrato ed efficace, con una vigoria plastica che lo avvicina, come temperamento, a un architetto come Richardson, ed un vigore realistico opposto alla musicalità cromatica di Whistler e alla eleganza ritrattistica di Sargent.

Nel 1913 si apre a New York una grande esposizione, la Armory Show: espone un po' di tutto, anche i pittori americani, ma il maggior risalto è dato a Matisse, a Picasso, ai grandi maestri moderni di cui in Europa si diffida o si ride. Segue, poco dopo, la prima guerra mondiale con l'intervento degli Stati Uniti a fianco delle democrazie europee nel nome del comune ideale progressivo.

Nasce in Europa il mito, l'ideologia dell'America, il grande paese industriale in cui l'industrialismo non è un nuovo feudalesimo ma l'impresa collettiva di un popolo giovane. È in America che Duchamp e Picabia sentono che tutta l'arte europea è invecchiata e scaduta, e si propongono di

ricominciare da capo, di dar vita ad un'arte non di forme ma di azioni, e lanciano la prima rivista dadaista, il "291".

Gli artisti americani abbandonano a poco a poco i modelli europei. J. MARIN

adatta il linguaggio fauve e cubista all'interpretazione del paesaggio urbano del suo paese; E. HOPPER è un realista senza ideologia, un primitivo senza falsi 214

candori, la cui straordinaria forza di caratterizzazione e l'exasperata sensibilità dello squallore del mondo delle metropoli americane si traducono in narrazione figurativa di estrema efficacia. B. SHAHN applica la grafica secca degli espressionisti ad una critica amara e bruciante, ma intenzionalmente educativa, dei vizi del suo virtuoso, puritano paese. È il più acuto dei pittori-testimoni della

"scena americana": dell'"altra" America, naturalmente, quella dei disoccupati, dei perseguitati, dei negri, di Sacco e Vanzetti. È forse il primo artista "intellettuale", narratore e polemista più che pittore: ma come Dos Passos, il romanziere della crisi americana del '29, per rendere il senso della realtà americana ha bisogno di scuire e smembrare i nessi logici del racconto figurato, e dello stesso linguaggio.

Cultura europea e cultura americana

Il rapporto dialettico tra cultura americana ed europea si stringe maggiormente quando in Europa la situazione politica si fa più torbida, e non pochi letterati, artisti, studiosi per lo più tedeschi, russi, spagnoli cercano rifugio nella libera America. Il flusso dell'emigrazione intellettuale si ingrossa quando, scoppiata la guerra, i nazisti invadono quasi tutta l'Europa. Allora l'America diventa la depositaria, nel nome della democrazia, dei valori dell'intelligenza e della cultura; ma, nel momento stesso in cui li adotta, li adatta alla propria struttura sociale, al proprio "modo di vita". La tensione ideologica e polemica, che opponeva l'arte moderna al conservatorismo europeo, non ha o non sembra più avere ragione di essere nel quadro del modernismo e del progressismo americano: l'avanguardia, che in Europa andava contro corrente, in America procede di pari passo con l'avanzamento tecnologico, ma perde il mordente polemico dell'avanguardia. Le tendenze non-figurative, essendo le più immuni da contenuti e caratteri nazionali, sono naturalmente le più seguite.

Uno dei pionieri è STUART DAVIS; perfino gli schemi geometrici dell'"astrattismo" europeo assumono nel colorismo intenso della pittura di questo artista l'intensità di fenomeni osservati per la prima volta.

Le figure-chiave di questo periodo sono i due pittori Arshile Gorky e Willem De Kooning.

215

L'opera di GORKY è parsa a molti critici europei scarsamente originale. Di ogni quadro è facile individuare la fonte: Cézanne, Picasso, Kandinsky, ..sson. Si capisce: Gorky è stato un grande "traduttore", ha reso intelligibile in America la migliore letteratura pittorica europea. Ma le sue traduzioni non sono trasposizioni da una lingua ad un'altra (del resto un linguaggio visivo americano cominciava appena, e proprio con Gorky, a formarsi), né applicazioni di mezzi espressivi europei alla realtà americana. Avviene con Gorky quello che accade, negli stessi anni, nella narrativa: uno Scott Fitzgerald, un Faulkner, un Hemingway scrivono in lingua inglese ma fanno una letteratura americana, che nessuno potrebbe più considerare come deformazione vernacola o coloniale dell'inglese. E se è vero che Gorky non era americano, ma un armeno emigrato nel 1915, quella dell'immigrato, per cui l'America è una esperienza aspra ma vitale o un

ambiente estraneo in cui deve inserirsi, è appunto la condizione del vero americano. Nulla di strano, dunque, nel fatto che Gorky abbia dovuto reinventare un sistema di segni che, sebbene sia morfologicamente simile a quello della pittura europea e ne discenda, ha una diversa carica significativa. Non essendo più connesso al dualismo di soggetto ed oggetto, non corrisponde all'atteggiamento di chi si pone davanti alla realtà per conoscerla, ma alla concitazione interna di chi la prende di petto ed ingaggia una dura lotta contro l'ambiente ignoto od avverso per fare spazio alla propria vita. Gorky arriva a inventare, sia pure rifacendosi a Duchamp, un'iconografia astratta, un vocabolario di segni che si compongono secondo strane leggi sintattiche: una iconografia che ritroveremo animata, talvolta demonicamente aggressiva, nei grandi pittogrammi di Matta.

Si delinea così la figura dell'artista americano. È uomo d'azione in una società di attivisti, ma è diverso il "modo" del suo agire, che vuol essere un puro e disinteressato agire, un agire come esistere, un modo di esistenza autentica tutto diverso da quello, inautentico perché falsamente finalizzato, che la società americana ha eletto come proprio ed esemplare modo di vita. L'artista, per il solo fatto di essere tale, è all'opposizione: fa parte di una minoranza intellettuale, di una "sinistra" culturale che non ha, o non ha ancora, una qualificazione ideologica, ma che si organizzerà più tardi in un vero e proprio "fronte del dissenso".

216

Nella pittura americana, che con Pollock si chiamerà action painting, il segno (linea o massa o colore che sia: le categorie non hanno più senso fuori della finalità conoscitiva dell'arte europea) ha la vitalità intensa e tenace del germe che si genera spontaneamente in un'acqua putrida, stagnante: e l'acqua putrida è il passato che, non organizzandosi razionalmente in prospettiva storica, scade nel caos dell'inconscio. Il passato che non si fa storia e pesa come un complesso di colpa è la controparte occulta del modernismo attivistico dell'estrovertita società americana, la macchia scura nel suo ottimismo. L'arte è azione disinteressata, che non si dà una falsa giustificazione morale eleggendo a supremi valori sociali il guadagno, il benessere, il potere. Non si giustifica dandosi un fine, ma scoprendo i propri moventi, né teme di cercarli al di là delle censure sociali.

L'arte in America ha le sue diverse correnti, ma tutte hanno in comune l'infrazione delle censure, il coraggio dell'eccessivo e del paradossale, della proiezione a scala gigante. L'arte è il luogo dove si rigenera e purifica il pragmatismo alienante della vita quotidiana: è anch'essa pragmatismo e attivismo, ma positivo o creativo.

Accanto a Gorky, di cui fu l'amico fraterno, W. DE KOONING sperimenta su se stesso la carica e la direzione dell'impulso motorio del fare la pittura. Olandese emigrato nel 1926, ha una formazione espressionista; del resto, tra i linguaggi figurativi europei l'espressionista è certamente il più aspro e violento, il più carico di accenti di protesta. Elimina tuttavia i contenuti polemici, i temi figurativi dell'Espressionismo; li ritiene dispersivi, come quelli che deviano su un falso scopo, e disperdono, la carica dirompente dell'azione pittorica. Con la loro esplicita polemica sociale gli artisti della Brücke si erano limitati a presentare tipi o modelli (benché negativi): questo è l'errore che De Kooning si propone di correggere sostituendo all'espressionismo figurativo un "espressionismo astratto", che non colpisce più la realtà del mondo svelandone le contraddizioni, ma esplode in profondità, esprime l'angoscia della condizione umana, dell'essere-nel-mondo. Il gesto espressionista del dipingere, dell'impostare i colori, dell'avventarli e manipolarli sulla tela è per De Kooning un gesto dirompente, che disintegra la realtà. Si recuperano infatti i frammenti di figurazione nel magma sconvolto della sua pittura decisamente "informale": come 217

nel fondo melmoso di un pozzo si scopre, con un brivido di ribrezzo, la carogna che ne ha infettate le acque.

È diversa la disposizione psicologica vagamente mistica, ma sostanzialmente analoga nell'operazione compiuta da M. TOBEY su tutt'altro terreno culturale, quello delle tradizioni figurative dell'Estremo Oriente, portandone le acque tranquille a mescolarsi, nel grande bacino culturale americano, con quelle ben più agitate delle correnti europee. Nell'arte estremo-orientale isola la sensibilissima calligrafia dei segni dai contenuti poetici tradizionali; e che proprio si proponga di rendere quei segni significativi al di fuori del sistema linguistico originario è provato dal fatto che li volge dal positivo al negativo nelle famose

"scritture bianche" che, dal '35 in poi, costituiscono il meglio della sua opera.

Stralciato dal suo contesto (come una parola di cui si ritenga soltanto il suono, e non il significato) il segno diventa infinitamente ripetibile: i quadri di Tobey sono generalmente formati da un tessuto ora più fitto ora più rado di segni pressoché uguali. Non identici, tuttavia, anche se tutti del medesimo seme: ogni segno fissa un punto dello spazio e del tempo, trascrive un altro istante dell'esistenza. È

come un messaggio trasmesso con l'alfabeto Morse, in cui i segnali sono sempre gli stessi, ma il cui significato muta con la frequenza, l'intervallo, il ritmo della sequenza. Il singolo segno sta nel contesto come il singolo individuo nella massa: il tema da cui muove la ricerca di Tobey è infatti il movimento formicolante della folla nelle strade della grande città. Il ritmo che si determina dalla frequenza dei segni libera dall'oppressione della moltitudine, dunque la lezione delle filosofie orientali, che Tobey ha lungamente studiate, aiuta a sopportare l'angoscia della "megalopoli" industriale. È un'angoscia che prenderà alla gola anche Pollock che però non potrà liberarsene se non portandola all'estremo di una disperazione lacerante.

Quasi al polo opposto del microsegno di Tobey c'è il macrosegno di F. KLINE: un segno che non è più dedotto da un civilissimo alfabeto pittorico, ma che l'artista traccia col proprio gesto, con quel dinamismo intrinseco del fare pittorico, di cui si è parlato per De Kooning. Il gesto che fa il segno muove dall'interno ma si attua fuori: s'ingigantisce, diventa una grande ombra nera e minacciosa sullo schermo bianco della tela, come in un primissimo piano cinematografico. Anche nella 218

pittura europea (in Hartung, in Soulages, in Vedova) il gesto è sempre un gesto negativo, di cancellazione o rimozione: indizia una condizione umana di rivolta, di rifiuto. In Kline il segno nero che oscura la superficie bianca della tela è una proiezione dell'inconscio, una macchia di colpa sul chiaro della coscienza: perciò, pur nella sua ritmica di arabesco, è carico di furore. Può contrarsi in un geroglifico incomprensibile, minacciosamente profetico, oppure dilatarsi fino ad invadere quasi tutto il campo della tela; ma sempre la macchia nera dell'inconscio appare su quel fondo bianco, blocca le virtualità infinite della sua spazialità aperta. L'ossessione dell'inconscio, la nera macchia di colpa sul decantato candore della democrazia americana è la questione negra: non come oggettiva questione

sociale, ma come cattiva coscienza, contraddizione di fondo dell'ideologia americana.

Con quello che potremmo chiamare l'“impressionismo astratto” di MARK

ROTHKO confluisce nella pittura americana l'altra grande componente della cultura europea: il fattore dominante nella sua formazione, dopo un primo accostamento al surrealismo di Masson e Miró, è Matisse. Come De Kooning dall'immagine espressionista, così Rothko elimina dall'immagine impressionista la figurazione, la mitologia naturalistica dello spazio, la falsa partenza dalla sensazione che lega il soggetto all'oggetto. Rimane lo spazio, senza persone né cose: uno spazio non teorico ma empirico, che si percepisce come sostanza coloristico-luminosa espansa e vibrante. Può sembrare fuor di luogo parlare di pittura d'azione a proposito di Rothko, un contemplativo dalle pupille dilatate e dal gesto lento e leggero, che non lascia tracce. Ma non tutti i gesti sono dettati dalla nevrosi: quello di Rothko è calmo, cadenzato, uniforme come il gesto dell'artigiano che tintege una parete, una due tre mani finché la superficie ha raggiunto un certo grado di densità o di trasparenza, e là dov'era un piano rigido e impenetrabile c'è un velario che lascia passare la luce o, addirittura, l'emana attraverso il colore. L'azione non è progettata né avventata: si compie attraverso un graduale accumularsi e raffinarsi dell'esperienza nel corso del fare. Un quadro di Rothko non è una superficie, è un ambiente: e cerca spontaneamente l'architettura (la sua opera ultima e maggiore è la decorazione - 14 grandi pannelli - della “cappella ecumenica” a Houston) non in nome di una astratta 219

“sintesi delle arti”, ma per una sorta di affinità elettiva. Il suo scopo è infatti di avvolgere, ambientare lo spettatore, aprire uno spazio alla sua immaginazione.

Anche Rothko, infine, ha la sua obiezione al sistema: partendo dal gesto del pittore d'appartamenti per giungere al sublime dello spazio come sostanza coloristico-luminosa dimostra che il piccolo artigiano del passato può evolvere in artista, mentre l'operaio qualificato della grande industria può diventare, al più, tecnico-dirigente.

Con J. POLLOCK la pittura d'azione americana sale di tono, tocca il punto più alto della sua parabola storica: è il limite ultimo della crisi, oltre il quale non può esserci che il silenzio, l'immobilità, la morte. Come per Van

Gogh, di cui sembra ripetere la tragedia esistenziale, gli anni che contano, nella storia di Pollock, sono gli ultimi. Li precede un periodo di ricerca tormentosa e febbrile, in cui si addensano i motivi della furia che esploderà, con inaudita violenza, nell'ultimo decennio. All'origine c'è una tensione etico-ideologica che lo spinge verso i pittori della rivoluzione messicana, specialmente Siqueiros; di Picasso, lo sconvolge l'opera politicamente più impegnata, Guernica. Attraverso Gorky capisce il senso profondo del Surrealismo: il nuovo valore che assume il segno non già come espressione ma come prolungamento, all'esterno, dell'interiorità dell'artista.

Leggendo e meditando Jung, si persuade che la sfera dell'arte è l'inconscio: è la grande riserva delle forze vitali, a cui soltanto con l'arte si attinge. Non è la dimensione delle memorie smarrite, ma il mare profondo e ribollente dell'essere, da cui provengono le spinte all'agire. Il credo della società puritana d'America è che si esiste per fare; è vero il contrario, si fa per esistere, bisogna fare l'esistenza. Prima dell'azione non c'è nulla: non un soggetto ed un oggetto, non uno spazio in cui muoversi, un tempo in cui durare. Pollock parte veramente da zero, dalla goccia di colore che lascia cadere sulla tela. La sua tecnica del dripping (sgocciolature e spruzzi di colore sulla tela distesa a terra: un procedimento trovato, ma praticato in tutt'altro senso da Max Ernst) lascia un certo margine al caso: senza caso non c'è esistenza. Il caso è libertà rispetto alle leggi della logica, ma è anche la condizione di necessità per cui, vivendo, si affrontano ad ogni istante situazioni impreviste. La salvezza non è nella ragione 220

che fa progetti, ma nella capacità di vivere con lucidità la casualità degli eventi.

Tutto sta nel trovare il proprio ritmo e nel non perderlo, qualsiasi cosa accada.

La action painting e la musica jazz sono due contributi d'immensa portata che l'America ha dato alla civiltà moderna; strutturalmente, sono molto simili. Il jazz è musica senza progetto, che si compone suonando; e rompe tutti gli schemi melodici e sinfonici tradizionali come la action painting rompe tutti gli schemi spaziali della pittura tradizionale. Nel groviglio di suoni del jazz ogni strumento sviluppa un proprio disegno ritmico: ciò che li intreccia è l'eccitazione collettiva dei suonatori, l'ondata che sale dal fondo dell'inconscio e porta al colmo del parossismo. È come nei cori religiosi dei negri americani: ciascuno grida la propria fede e la

propria furia, ed ogni voce è dissonante dalle altre, ma proprio da questa dissonanza straziante nasce il ritmo di una coralità lacerata. Così, nel contesto di un quadro di Pollock, ogni colore sviluppa il proprio ritmo, porta alla massima intensità la singolarità del proprio timbro. Ma come il jazz più che un'orchestra è un insieme di solisti che si apostrofano e rispondono, si stimolano e rilanciano l'un con l'altro, così il quadro di Pollock appare come un insieme di quadri dipinti sulla medesima tela, ed i cui temi s'intrecciano, interferiscono, divergono, tornano a congiungersi in una ridda delirante. Il jazz è musica negra, dei negri d'America: sono la miseria e la disperazione del presente che evocano dal profondo, con note stridenti di tenerezza struggente e di cupa minaccia, la memoria ancestrale di un passato ormai leggendario. E queste si fanno, con le parole di Faulkner, "suono e furore". Anche la pittura di Pollock è, in certo senso,

"negra": nel periodo che precede i grandi spirituals dell'ultimo decennio è chiara la ricerca di un senso totemico dell'immagine, in un miscuglio barbarico, ma straordinariamente vitale di sacralità e sessualità. Alla società americana fiera del proprio ordine e della propria produttività, della propria esemplarità puritana, Pollock pone il dilemma: appagarsi della bella forma delle sue automobili e dei suoi elettrodomestici o, se vuole l'arte, andarla a cercare nel turbamento dell'inconscio, nell'oscurità del proprio incancellabile complesso di colpa.

Con il cileno R. MATTA, che dopo aver aderito al Surrealismo nel '36 a Parigi ha lavorato negli Stati Uniti in contatto con Duchamp, Miró e Gorky, la pittura ridiventa racconto, ma il racconto nasce dalla vitalità intrinseca dei segni e si

sviluppa nel dinamismo dell'azione pittorica. I segni diventano piccoli esseri mostruosi, tra l'uomo e la macchina; ed "agiscono" sulla tela una loro pantomima fantascientifica e grottesca, il cui senso profondo è la critica, spinta fino alla parodia, dell'irrazionalità sostanziale della tecnologia moderna in cui la società esprime, sotto la maschera della razionalità scientifica, le confuse e negative pulsazioni del proprio inconscio.

Il dibattito artistico in Europa

Dopo la seconda guerra mondiale si è tentato di ricomporre un'unità culturale europea. È stata raggiunta solo come amara constatazione della crisi totale ed irreversibile dei valori su cui si fondava lo storicismo umanistico e la stessa nozione storica di un'Europa che ormai risultava anche geograficamente smembrata.

Sul piano delle idee, la crisi dell'arte come componente del sistema culturale europeo ha avuto tre fasi: 1) il recupero critico dei grandi temi della cultura artistica della prima metà del secolo con l'intento di collegarli, ravvivandoli, alla prospettiva ideologica del marxismo; 2) una forte influenza delle "filosofie della crisi", specialmente dell'esistenzialismo di Sartre; 3) il riconoscimento dell'egemonia culturale americana e l'inserimento dell'operazione estetica nella teoria e nella tecnologia dell'informazione e della cultura di massa. In rapporto alla situazione storico-politica, la prima fase corrisponde alle speranze rivoluzionarie della cultura europea, uscita dalle lotte della Resistenza con una chiara qualificazione ideologica, di sinistra; la seconda alla frustrazione di queste speranze col ritorno al potere dei ceti conservatori; la terza con il controllo non solo della politica e dell'economia, ma anche della cultura, da parte del neocapitalismo americano. Una condizione analoga a quella europea si è verificata in un altro paese di antica civiltà, il Giappone.

Tra il 1945 e il '50 Pablo Picasso, il vecchio campione delle battaglie artistiche della prima metà del secolo, prende la guida della "giovane arte" europea: il suo passato è inattaccabile, il suo orientamento politico esplicito come la sua volontà d'intervento, la sua opera recente è tutta ideologicamente impegnata. In sostanza, gli artisti dell'immediato dopoguerra si propongono di riesaminare 222

criticamente i movimenti artistici della prima metà del secolo per individuare e rimettere in valore quanto c'era di concreto nelle loro velleità rivoluzionarie.

Oggetto principale del riesame, il Cubismo: la scomposizione cubista rimane la grande scoperta del secolo, ma deve essere dirompente e non analitica, riflettere nello schianto della forma l'immagine che si fa del reale la coscienza lacerata, contraddittoria dell'uomo del nostro tempo. Inteso come linguaggio, il Cubismo diventa un modo di presa diretta della realtà,

ne afferra e potenzia gli elementi più emotivi e drammatici: può dunque assumere un accento impressionista o espressionista, e perfino combinarli ricongiungendo così i due grandi tronconi dell'arte europea. In questa direzione si muovono i francesi (PIGNON, MANESSIER, BAZAINE) e gli italiani (BIROLI, AFRO, SANTOMASO, PAULUCCI, CORPORA), che sono i rappresentanti di un astrattismo lirico in cui l'assenza di relatività all'oggetto intensifica gli accenti espressivi. Un movimento analogo, ma partendo dalle posizioni della Brücke (NAY) e del Blaue Reiter (WERNER, WINTER) si ha da parte tedesca. La tendenza non-figurativa, che tuttavia non esclude l'emotività ancora naturalistica del colore, riflette il carattere essenzialmente linguistico della ricerca: si vuole ad ogni costo riaprire e generalizzare un discorso, escogitare mezzi di comunicazione diretta, al di fuori di ogni pregiudiziale storica. Si sente che la realtà non ha più alcuna attrattiva, è un puro dato a cui si cerca di reagire attivamente, come per comunicare all'oggetto una vitalità che ha perduta. ESTÈVE, POLIAKOFF, SINGIER si sforzano di sensibilizzare, di dare alla schematizzazione geometrica dello spazio una presa sulla realtà sensibile. Portando la ricerca più a fondo, N. DE STÄEL

constata con sgomento, quasi con disperazione, che nessuna idea a priori dello spazio o della forma sopprime il problema della realtà, che si riapre angosciato al di là di ogni sistema dato, come problema di un altro-da sé, irriducibile, che inibisce all'artista la coscienza sicura e totale del proprio essere.

La formula neo-cubista, che pareva conciliare l'analisi e l'intervento diretto nella situazione, appare come un compromesso. Il fronte degli intellettuali progressivi si spezza; il dibattito sull'arte si radicalizza nell'opposizione di realismo e formalismo. Il realismo socialista ha prodotto ovunque una pletora di opere inutilmente celebrative o propagandistiche; ma al di là del mediocre conformismo 223

alle direttive di partito, il problema rimane. In un artista di talento, moralmente e politicamente impegnato come Guttuso, assume aspetti drammatici. Se l'arte non può non essere politica e la politica si concreta nella lotta di classe, l'azione politica dell'intellettuale deve svilupparsi secondo la strategia del partito che conduce la lotta: l'artista rinuncia alla propria autonomia di ricerca e di espressione perché ha già realizzato la propria libertà morale con la scelta ideologica. Non si tratta soltanto di

comunicare certi contenuti nel modo più efficace, ma di portare l'analisi sulla situazione di fatto della società, di giustificare moralmente la lotta politica con la decadenza storica della classe al potere. L'opposta tesi del puro formalismo ha la sua più tipica espressione, anche rispetto ad analoghi movimenti europei, nel gruppo italiano Forma Uno (1947) formato dai pittori DORAZIO e PERILLI, e dallo scultore CONSAGRA.

Non si rinuncia all'impegno ideologico, anzi si ribadisce la necessità dell'intervento nella situazione sociale in fase di trasformazione; ma si afferma che l'arte, come ogni altra attività, deve concorrere con la propria alla trasformazione delle strutture sociali. Esiste dunque un problema specifico dell'arte: come ritorno al principio della forma, ripresa e riesame del rigorismo funzionale di De Stijl e della Bauhaus.

La fase successiva non segna la conciliazione ma il simultaneo superamento delle due istanze, cioè la ricerca di una dimensione estetica al di là del contenutismo e del formalismo. È da notare che il dualismo contenuto-forma (o, ma impropriamente, di figurativo e non-figurativo) rientrava ancora nel dibattito, tipicamente europeo, di marxismo e idealismo; e che dunque la tendenza al superamento della forma, o l'Informale, è anche la tendenza a superare la concezione del problema dell'arte come problema della cultura europea e a trovare un terreno d'accordo con le correnti avanzate americane di cui, verso il

'50, si comincia a riconoscere l'importanza. Fallito con il programma della Bauhaus il tentativo di collegare l'arte con l'industrialismo borghese, fallito con il realismo socialista il tentativo di inserirla nella lotta politica della classe operaia, il rapporto arte-società appare ormai pressoché impossibile: che fondamento può avere, allora, seguitare a considerare l'arte come linguaggio? Le poetiche dette dell'Informale, che tra il 1950 e il '60 prevalgono in tutta l'area europea e in 224

Giappone, sono indubbiamente poetiche dell'incomunicabilità. Non è una libera scelta; è la condizione di necessità in cui l'arte, che tutta una tradizione culturale aveva posta come forma, viene a trovarsi in una società che svaluta la forma e non riconosce più nel linguaggio il modo essenziale della comunicazione tra gli uomini. L'arte non può più essere discorso, relazione. Non s'inquadra più in un'estetica, cioè in una filosofia; il concetto stesso di poetica (da *poiéin* = fare), prevalendo su quello di teoria, indica che la sola giustificazione dell'arte è ormai un'intenzionalità operativa. Al

di là del linguaggio, che riflette pur sempre una concezione del mondo ed implica l'idea di relazione, non c'è che la singolarità, l'irrelatività, l'inspiegabilità, ma anche l'incontestabile realtà dell'esistenza.

L'artista esiste ed esiste perché fa: non dice che cosa debba o voglia fare nel e per il mondo, sta al mondo dare un senso a quello che fa. Di fatto la sola cosa che può fare è, appunto, l'esistenza: a torto o a ragione si presume di realizzare nell'arte un tipo di esistenza "autentica" che alla media sociale è negato.

L'Informale non è una corrente, meno che mai una moda; è una situazione di crisi e precisamente della crisi dell'arte come "scienza europea", momento di quella più vasta "crisi delle scienze europee" che Husserl descrive come caduta della finalità o del "telos che è innato nell'umanità europea dalla nascita della filosofia greca, e che consiste nella volontà di essere un'umanità fondata sulla ragione filosofica". Si spiega così l'apparente affinità, a cui però si accompagna una profonda differenza, che lega le tendenze informali europee all'Espressionismo astratto o alla action painting americana. Ciò che si opera attraverso l'influenza degli artisti europei sugli americani (specialmente con la mediazione di Gorky) è un vero e proprio trapasso di poteri. Ma si tenga presente: se rinunciando al linguaggio per ridursi al puro atto l'arte europea rinuncia alla funzione che aveva avuto in una civiltà della conoscenza, che dal conoscere faceva dipendere l'agire, l'atto artistico degli americani si inserisce, con una intensa forza di contestazione, in una civiltà pragmatistica, dell'azione.

L'ultima, lucidissima, irriducibile definizione dell'arte come forma, e della forma come razionalità assoluta, l'aveva data Mondrian la cui chiarezza conoscitiva avrebbe dovuto riflettersi e rifrangersi in tutti i prodotti dell'agire umano, diventare il segno della razionalità fondamentale dell'esistenza. Ma ciò di cui ora v'era 225

ampio motivo di dubitare data la piega che prendevano le cose, era la razionalità fondamentale della società: la "virtù" razionale aveva già perduto la battaglia contro il "furore" dei regimi totalitari, delle politiche di forza. A che pro seguitare a contrapporre l'utopia della ragione al brutale realismo del potere?

Il primo che salta al di là del mito razionalistico è H. HARTUNG: alla formula razionalistica di Mondrian contrappone, con la stessa lucidità, l'atto che realizza una volontà etica. Nasce così la poetica del gesto, del "bel

gesto”: deciso, rapido, esatto, senza possibilità di ripensamenti. Della spazialità indefinita del fondo il segno tracciato dal gesto fa uno spazio che ha la misura e la struttura dell’azione: se per Mondrian l’agire dipendeva dal conoscere, per Hartung il conoscere dipende dall’agire. Ma il gesto che crea lo spazio è anche un gesto negativo, che cancella ogni precedente nozione della realtà: il segno tracciato dal gesto di Hartung attraversa nero e deciso il campo della tela. Ed è ripetuto, ribadito: come se il pittore fosse preso dalla furia di cancellare una pagina scritta.

L’eticità flagrante dell’atto che si compie annulla ogni esperienza passata, ricomincia la vita. Nasce con Hartung quella che potremmo chiamare l’iconografia o, più giustamente, la semantica della negazione del mondo o quanto meno della sospensione di ogni nozione o giudizio di ciò che è stato nell’attesa di ciò che sta per essere.

L’iconografia del no diventa uno dei motivi fondamentali e ricorrenti: in SOULAGES è addirittura uno sbarramento di grosse, pesanti strisce nere che lasciano solo brevi spiragli sullo spazio del fondo, il tempo ed il luogo del giorno che si strappa al non-essere e si vive. La ritroviamo anche negli americani, in C.

STILL, in KLINE, in MOTHERWELL, sia pure con un significato diverso, interrogativo, quasi a indicare l’esiguità dello spazio che l’incombere di un passato oscuro concede alla necessità dell’agire presente. Assume un significato più aspro, di denuncia e di protesta morale, in E. VEDOVA: il solo pittore in Europa che respinga con forza l’ipotesi di un “disimpegno” dell’arte ed affermi il dovere della presenza e dell’intervento dell’artista nelle situazioni politiche di fatto. Nella condizione di necessità del presente assoluto, esistenziale, non c’è atto morale che non sia politico: se l’artista come intellettuale “impegnato” non ha più una funzione integrata nel dinamismo del sistema, ha tuttavia il dovere 226

dell’intervento e del giudizio, della denuncia e della protesta. È l’opposto del

“realismo socialista” che inquadra il lavoro dell’artista nell’azione politica del partito: ma rivendicando all’artista-intellettuale il dovere e la responsabilità di un intervento personale, Vedova rivela il dramma dell’isolamento dell’artista, profeta che parla nel deserto, nella condizione presente del mondo. Perciò la sua posizione nei confronti della politica è simile a quella dei pittori d’azione americani nei confronti del sistema

tecnologico-capitalista: benché proprio il senso politico della sua azione ne riveli il movente storico, europeo.

Rientra nella sfera delle poetiche del gesto il movimento Cobra, che si forma nel 1949 in Olanda col proposito di trarre le fila dell'espressionismo nordico e di riproporne l'attualità (il nome Cobra risulta dalle prime sillabe di Copenhagen, Bruxelles, Amsterdam): ne fanno parte CORNEILLE, Appel, Alechinsky, A. Jorn.

È il rovesciamento programmatico del purismo formale di De Stijl e la risposta quasi oltraggiosa all'orrore di Mondrian per il "barocco moderno".

Situando l'arte ad un livello pre-linguistico e pre-tecnico si riduce l'attività dell'artista al gesto, l'opera alla materia non formata, ma tuttavia animata e significativa. L'arte non ha più rapporto con la società, le sue tecniche, il suo linguaggio; è regressione dall'oggetto, esistenza allo stato puro, e poiché l'esistenza pura è l'unità o l'indistinzione di tutto ciò che esiste, nella materia l'artista realizza la propria realtà umana.

Il problema della materia era sorto nel momento stesso in cui la forma artistica aveva cessato di essere rappresentazione della realtà per darsi come realtà autonoma, in sé: con il collage cubista e con il Costruttivismo russo. L'analisi della relazione di immagine e materia è stata portata a fondo da W.

BAUMEISTER, fino alla concezione del quadro come un campo di forze in equilibrio o in tensione.

Nell'ambito delle poetiche esistenziali, o dell'Informale, il problema viene posto in tutt'altri termini: la materia ha bensì un'estensione e una durata, ma non ha ancora o non ha più una struttura spaziale e temporale. La sua disponibilità è illimitata; manipolandola, l'artista stabilisce con essa un rapporto di continuità esistenziale, di immedesimazione. È vero che non ha né può assumere un significato definito, cioè farsi oggetto; ma proprio perché è e rimane problematica 227

L'artista identifica in essa la propria problematicità, l'incertezza circa il proprio essere, la condizione di estraneità in cui la società lo pone. J. FAUTRIER ha evitato ogni rapporto con le ricerche strutturali cubiste e post-cubiste; si ricollega invece alle ultime frange della tradizione impressionista, al tardo Monet e a Bonnard. Constata che la materia pittorica non è soltanto il mezzo con cui si esplicitano le sensazioni, ma una sostanza sensibile o impressionabile che delle sensazioni assorbe e fa proprie l'estensione e la durata. Tutto ciò che si vive diventa materia:

dunque (come aveva detto Bergson) la materia è memoria, qualcosa di nostro che si estrania da noi ed esiste per conto proprio. Un frammento di realtà: ma proprio perciò realizza tragicamente la nostra esistenza frammentaria, il dramma del nostro essere-nel-mondo e tuttavia estraniati dal mondo. Solo quella materia che si appropria del nostro essere realizza la nostra condizione umana: la condizione di un “esistere” che non è un “vivere”, quella che Sartre ha descritto nella *Nausée* e che si traduce in disperante realtà negli anni dell’occupazione tedesca, quando è negato all’uomo il diritto di essere uomo. È questo infatti, con la serie degli *Otages*, il momento più alto dell’opera di Fautrier: quello che fa di lui l’interprete di tutta una tragica situazione europea determinata dall’oppressione nazista.

J. DUBUFFET, che opera negli stessi anni e nello stesso ambiente, è uno spirito acuto, critico, spregiudicato fino al cinismo. Perché cercare la materia oltre il linguaggio, come se il linguaggio fosse qualcosa di spirituale o di razionale? Il linguaggio è anch’esso materia: e come tale duttile, plastico, impressionabile, suscettibile di trasmutarsi e corrompersi. Come quella di Queneau, il letterato di cui è amico, la sua ricerca è tutta linguistica; ma lo scopo è di distruggere il mito dell’immunità, della spiritualità, dell’incorruttibilità del linguaggio. La pittura non rappresenta, non esprime, non comunica: è esistenza allo stato brado, la sua fenomenologia è caotica e inconcludente, ma straordinariamente varia e vivace.

Nulla più del linguaggio parlato dimostra l’indistinzione, l’impasto di immagine e materia: con tutti gli equivoci, i doppi sensi, le distorsioni, i lapsus a cui dà luogo.

Per Dubuffet (in cui rivive il grottesco gelido e feroce di Jarry) la stoltezza sta nel mitizzare l’arte, nel metterla per forza in rapporto con le cosiddette “attività superiori” o addirittura sublimi: come se la civiltà di cui andiamo orgogliosi fosse 228

qualcosa di diverso da quello che, parlando di popoli d’altre culture, chiamiamo con degnazione “folclore”. Nella prospettiva scettica di Dubuffet, infine, la tanto celebrata cultura europea non è che un fenomeno nella sterminata fenomenologia dell’antropologia culturale.

In Italia A. BURRI salta il fosso, si libera dalla materia troppo sensibile, quasi predisposta all’enfasi e alla sublimazione, della pittura tradizionale. Si

serve di vecchi sacchi sdruciti, di stracci, di carte e legni bruciati, di lamiere. Cuce, salda, incolla con un mestiere apparentemente rozzo, in realtà scaltrissimo. È certo possibile individuare nelle lacerazioni e ferite della materia un'iconografia della sofferenza e, al di là di essa, un principio formale o di struttura (la coscienza) che l'offesa e lo strazio della materia (la carne) non riesce a cancellare. Ma questo patire della materia è ancora un transito alla scoperta di una nuova, profonda strutturalità della forma.

Sta di fatto che coscienza e materia sono date contestualmente, immedesimate l'una nell'altra, e non si possono distinguere; questo è il tragico. Si fa anche più straziante, il senso del tragico, nello spagnolo A. TÁPIES, che lo concreta nell'insofferenza della situazione politica del suo paese. La sua materia è muro, cemento, porta sbarrata, saracinesca calata. Riceve l'impronta dell'esistenza come le pareti delle prigioni ricevono e consegnano la cronaca dell'esistenza dei condannati. La vita dovrebbe essere, e non è, libertà; ogni limite posto alla libertà fa regredire la vita ad esistenza, all'indistinzione della materia. Dalla fenomenologia della materia si passa facilmente alla fenomenologia delle tracce e dei residui: la poetica delle impronte di T. SCIALOIA, dei resti mortali (MILLARES), dei rifiuti (il primo RAUSCHENBERG).

Il tema della materia è fondamentale per la scultura che, ab antiquo, è l'arte della sublimazione della materia in immagine. Arp e Moore cercano ancora di sublimare la materia in una forma originaria e genetica, l'organico; A. VIANI, interpretando il senso profondo delle poetiche classiche, definisce la figura plastica nel trapasso dalla materia alla luce. Prevale tuttavia la tendenza opposta, della degradazione e del disfacimento della materia "nobile" della scultura: come specialmente si vede nella francese G. RICHIER. A.

GIACOMETTI, svizzero, va oltre: distrugge fisicamente la statua, riducendola ad 229

una sagoma quasi filiforme a cui rimangono aderenti pochi residui di bronzo, come sgocciolature di cera. È questa poetica della condizione alienata, del prigioniero, che ha fatto di uno scrittore come Genét l'interprete congeniale delle sue sculture. È l'inverso della poetica della "crescita" organica di Arp e di Moore: non è la statua che fa lo spazio, ma lo spazio che disfà la statua. Negli scultori inglesi dopo Moore (CHADWICH; ARMITAGE) il processo di defigurazione si accelera: la

statua diventa una forma abnorme, enigmatica che emana intorno a sé un alone di ambiguità. Lo spazio stesso diventa il luogo di tutte le ambiguità, delle più strane combinazioni di materia e immagine. In CONSAGRA la statua diventa una lastra a più fogli, che la pressione bilaterale dello spazio comprime, lacera, fora da parte a parte, un diaframma che, inserito nello spazio naturale e urbano, immediatamente si immedesima e lo qualifica. V. MASTROIANNI, impetuoso temperamento d'artista, fa esplodere la materia nello spazio, la configura nell'istante della deflagrazione, realizza una monumentalità dinamica, come nel Monumento alla Resistenza di Cuneo. LEONCILLO porta nella scultura la materia povera e la tecnica "minore" della ceramica, si allontana dalle tipologie plastiche tradizionali, cerca nel gesto che plasma la materia molle una continuità dell'essere che si manifesterà poi, con la cottura, nell'unità di massa, colore, luce.

Si badi: non si tratta più di definire strutture plastiche al di fuori delle materie e delle tecniche tradizionali della scultura, come nel Costruttivismo di Pevsner o di Gabo. Si vuole mettere in crisi la più gelosamente custodita delle tecniche classiche, i contenuti semantici ab antiquo legati alla scultura come arte profondamente connessa all'idea della storia, tipicamente "europea". Già lo spagnolo GONZALES, muovendo dalla strutturalità cubista, aveva declassato la materia della scultura dal bronzo, un metallo fin dall'antichità destinato a realizzare la forma, al ferro, un metallo destinato allo strumento, all'utensile. Non è un adeguamento della scultura alla nuova tecnologia industriale: subito la poetica della materia si qualifica, nella scultura, come poetica del relitto o del rottame, dunque dell'opposto del "prodotto". Partendo proprio da Gonzales, l'americano DAVID SMITH sviluppa non senza implicazioni surrealiste e costruttiviste il tema plastico della macchina. Il punto di massima lucidità è quello raggiunto da E. COLLA: il pezzo meccanico rotto o abbandonato si riqualifica 230

come oggetto proprio perché sottratto alla logica funzionale della macchina. Non dunque perché rappresenti la "civiltà delle macchine", ma perché non è più in rapporto con essa.

I relitti che l'americana L. NEVELSON ordina e chiude in armadi e spesso ricopre di patine bianche o nere sono pezzi di legno tornito, elementi di un mobilio dissueto, prodotti di un artigianato scomparso. È trasparente l'allusione al

“solaio” della memoria, all’“armadio” dell’inconscio; ma anche il rifiuto della scultura di adeguarsi alle tecniche industriali ed il suo regredire, piuttosto, alla tecnica dell’artigiano, del falegname. CÉSAR s’interessa, come scultore, al momento negativo del ciclo industriale: quello in cui i rottami vengono compressi in blocchi per essere mandati alla fusione, cioè il momento in cui l’industria chiude il proprio ciclo, distrugge i propri prodotti, li riporta al grado iniziale di materia grezza; passerà poi a studiare gli imprevisti della materia plastica in espansione. CHAMBERLAIN fa scultura con le carcasse delle automobili schiantate: coglie il bagliore delle lamiere colorate che si contorcono nell’urto, fissa l’istante dell’incidente, dell’evento. KEMÉNY, ungherese, moltiplica, ripete, alterna serie di elementi meccanici per dedurre dalla quantità la qualità della materia. J. TINGU_ZELY ricostruisce dai rottami macchine fantomatiche e spesso grottesche, a cui attribuisce un movimento inutile, vagamente minaccioso.

Le poetiche dette del segno non costituiscono una terza via, accanto a quelle del gesto e della materia: si pongono al di là dell’identificazione di arte ed esistenza.

Il problema del segno è stato posto subito dopo la guerra da WOLS che a sua volta l’aveva ereditato indirettamente da Klee. Tratto o linea o colore che sia, purché non sia dato come costitutivo di forme o d’immagini, il segno non rappresenta né esprime, manifesta soltanto. In Wols è legame sensibile e irritabile tra due stati dell’essere ugualmente pieni di angoscia: e neppure l’interiorità dello spirito e l’esteriorità delle cose, ma soltanto ciò che è dentro e ciò che è fuori dell’involucro fisico. Tra il dentro e il fuori v’è continuità di sostanza, ma differenza di grandezze e disparità di forze, una disarmonia e un malessere, insomma, di cui i segni, come terminazioni nervose eccitate, sono appunto i segnali d’allarme. Anche Pollock, negli stessi anni, sentiva il bisogno di

una continuità ciclica e ritmica tra il proprio essere e l’essere del mondo, e non la raggiungeva senza dramma. Ma in Wols i segni sono sintomi di aritmia, di sofferenza: si direbbe che fa la pittura sulla propria pelle, come un tatuaggio, per sensibilizzare il proprio essere al contatto col mondo. Un contatto che dà una pena quasi insostenibile, ma è pur sempre la vita. B. SCHULTZE, afferrando il senso quasi fisiologico del segno di Wols, gli dà la consistenza fisica di un frammento di tessuto organico. E si

capisce: proprio perché non rappresenta e significa soltanto il protendersi e prolungarsi dell'esistenza della persona nella realtà da cui non può più nettamente distinguersi, il segno tende ad infiltrarsi nella materia come un conduttore di corrente che la elettrizza. Lo si vede, come in Wols, negli altri artisti tedeschi che si riagganciano, dopo la guerra, a Kandinsky e specialmente a Klee: come C. BUCHHEISTER, J. BISSIER. Ed è significativo che la ricerca segnico-materica, annullando ogni limite o cesura nella continuità dello spazio e del tempo, si associ al bisogno di uscire dall'ambito della cultura europea, intellettualistica e storicistica: Baumeister si ispira all'arte azteca e peruviana, Bissier si converte alle poetiche estremo-orientali dello Zen, GOETZ, con un'improvvisa ripresa romantica, fonde la poetica del segno con quella del gesto che suscita e domina le forze dell'essere: la stessa ondata ritmica percorre ed unifica i moti del microspazio fisiologico e del macrospazio cosmico. G. HOEHME va oltre: tutto è segno, l'universo è un universo di segni; il quadro non è che un diaframma provvisorio sul quale i segni vaganti del tutto si posano e si rendono visibili. Per SONDERBORG il segno è scrittura, trascrizione diagrammatica del moto dell'esistenza. GAUL ne rovescia il senso e lo exteriorizza, lo traduce in una segnaletica vistosa: non vede ragione di conservare al segno un significato intimo o profondo in un mondo che parla a segni ed in cui la segnaletica, appunto, va prendendo il posto del linguaggio.

In Francia, il segno conserva un senso linguistico: in Michaux, che è anche poeta, è scrittura ritmica, visualizzazione dell'andamento metrico della poesia; in DUBUFFET è la trama, il tessuto circolatorio della materia linguistica; in BRYEN

e R. BISSIÈRE e, più tardi, in SERPAN è libera notazione coloristica.

La nozione di segno emerge, nell'arte europea, proprio quando si delineano in altre discipline, specialmente nella glottologia, le ricerche semiologiche e 232

strutturalistiche: quando, cioè, ogni disciplina sente la necessità, per sviluppare la propria metodologia, di analizzare e chiarire il significato dei propri segni. Anche nell'arte la ricerca segnica è l'inizio dell'esigenza di rimettere in causa la ragione e la funzione istituzionale dell'arte stessa.

Il segno è una forza che agisce in un campo ed i cui limiti sono i limiti della propria influenza. Più segni compongono un sistema; è sistema un

insieme di segni interagenti. Anche la relazione di un unico segno col proprio campo costituisce un sistema. Quando FONTANA fa del quadro un campo di colore e poi lo fende con un taglio netto dimostra che il segno (il taglio) è incompatibile con una delimitazione dello spazio: è la distruzione simbolica della pittura con la sua ambiguità di doppio spazio, fuori e dentro, al di qua e al di là del quadro. C'è però un aspetto operativo della più grande importanza: Fontana non si accontenta di segnare il segno, ma lo agisce, taglia realmente la tela con una rasoia della giusta lunghezza nel punto giusto. Con questo atto dà al campo una dimensione altrettanto precisa che quella dello spazio. Ora, le nozioni di segno e di campo sono indispensabili per spiegare la fenomenologia della produzione industriale: un prodotto industriale non è, a rigore, un oggetto perché non individua nel fruitore un soggetto, è semplicemente un'unità in una serie a cui corrisponde una serie di fruitori. È però un segno, precisamente il segno di un certo sviluppo tecnologico; e il campo è l'area in cui il prodotto si è diffuso, contrassegnandola col segno di quello sviluppo. È proprio a questa situazione che si contrappone il gesto-segno di Fontana: un unicum che solo l'artista può produrre e che non è riducibile a serie. Poiché quel gesto-segno è il solo che dia alla vaghezza del campo la determinatezza di uno spazio, se ne deduce che, senza la presenza collaterale e indipendente dell'artista, la produzione industriale non ha esiti conoscitivi. Nell'epoca del "progresso" tecnologico, Fontana rivendica all'artista la prerogativa dell'invenzione.

CAPOGROSSI affronta in tutt'altro modo lo stesso problema della ripetizione seriale. La sua ipotesi è che, nell'ordine estetico, la serialità sia di tutt'altra natura che nell'ordine economico e tecnologico. Il suo segno ha una struttura costante con valenze plurime: è come il "giunto" universale delle strutture metalliche di Wachsmann, ha in sé la virtualità di infiniti contesti. È vero che si ripete in modo 233

seriale, ma ciò che muta è il ritmo della serialità: e questo risulta naturalmente dalla qualità originaria del segno. I sistemi segnici o i campi della sua pittura sono infatti sempre diversi: in altri termini, ciò che realizza con la pittura e che non potrebbe essere realizzato altrimenti è una serialità qualitativa invece che quantitativa. Sorge nello stesso ambito di interessi e dalla stessa esigenza di differenziare e giustificare l'operazione artistica rispetto all'operazione tecnologica industriale, il problema del "continuo" e della "variazione" o

“mutazione” nel continuo: individuandosi appunto nella mutazione la qualità che la serialità artistica permette e la serialità dei prodotti esclude. È, in pittura, la ricerca di P. DORAZIO; in scultura, di A. POMODORO, nelle cui sfere e colonne (forme palesemente simboliche di continuità e globalità) si danno diverse serie di segni con mutazioni di frequenze e d'intensità anche all'interno della medesima serie. Criterio-base della mutazione segnica e seriale (in questa come in ricerche affini, per esempio quella del tedesco SCHREIBER) è il limite di tolleranza psicologica sia dell'artista che “segna” sia del fruitore, col quale l'artista stabilisce così un rapporto diretto, co-esistenziale: è appunto questo limite della ripetibilità che determina la diversa accentuazione dei segni nella medesima serie e la mutazione di “senso” nella serie successiva.

Come si vede, non si pensa neppure più ad una funzione, ma soltanto al comportamento dell'artista all'interno della realtà sociale. Può parere una grave limitazione: di fatto riflette il rifiuto di considerare la società soltanto nella sua organizzazione al fine della produzione industriale, la volontà di partecipare della sua esistenza globale, anche delle sue contraddizioni e frustrazioni. A compiere questo salto è stato il francese Y. KLEIN con i suoi successivi, spettacolari interventi, che sono indubbiamente “operazioni estetiche” ma non più “opere d'arte” identificabili in un oggetto prodotto. Quando Klein campisce la superficie della tela con un solo colore, senza la minima variazione, si propone certamente di modificare il rapporto tra il fruitore e l'ambiente: ma non lo fa agendo sull'ambiente (“intonandolo” ad un dato colore, come Rothko e, in altro senso, Fontana) bensì sul fruitore, disponendolo a “sentire” l'ambiente secondo un dato colore, cioè a “vivere” in blu o in rosa o in oro. Perciò sottolinea l'aspetto spettacolare e rituale del proprio gesto autoritario: ricorrendo per esempio a 234

“pennelli viventi”, cioè a modelli nudi e intrisi di colore, che stampano la loro impronta sul muro. È chiaro che non è più in gioco una tecnica né, a rigore, uno

“stile”: l'operazione consiste in atti di scelta, i cui motivi riguardano soltanto l'artista, ma i cui effetti agiscono sulla società intera.

È stato in rapporto con Klein l'italiano P. MANZONI, che giunge a posizioni ancora più drastiche, collegate a precedenti dadaisti, specialmente di Duchamp.

Se fin da principio, utilizzando oggetti d'uso comune (panini, batuffoli di cotone ecc.) ma qualificandoli mediante il colore, pone l'attività dell'artista come attribuzione di significato, ben presto giunge ad eliminare ogni procedura tecnica e a porre l'arte come puro atto: e non soltanto a "firmare" e autenticare come arte cose e perfino persone, ma a presentare scatole ermeticamente chiuse in cui è contenuta una linea tracciata su un rotolo di carta e perfino fiato e feci d'artista.

Si tratta palesemente di atti demistificatori nei confronti non solo dell'arte ma di tutto ciò a cui la società annette un valore: implicano tuttavia il pensiero che l'esperienza estetica concerna soltanto l'artista che la compie, e che il fruitore non possa che acquistarla "a scatola chiusa" senza scelta o giudizio come fa, del resto, con i prodotti industriali.

È facile intendere come la rimozione di ogni tecnica organizzata e la riduzione dell'attività dell'artista ad interventi rivelatori della sua presenza, magari incongrua ma ineliminabile, dia luogo ad una quantità di fenomeni eterogenei, ma ugualmente intenzionati. Li ha coordinati in un movimento a largo raggio il critico francese P. Restany, a cui va il merito di avere interpretato la propria funzione di critico militante come partecipazione diretta e personale all'operazione estetica.

La saldatura è importante: se l'artista non è più il detentore di una tecnica, se non produce più oggetti da "valutare", non può esservi una critica giudicante, a posteriori. D'altra parte il puro atto dell'artista sarebbe incomunicabile e non avrebbe durata se non fosse verbalizzato dal critico: fruitore primo e privilegiato, che dà al pubblico il modello d'una fruizione efficace, ma anche estensore di un

"parlato" che fa parte integrante dell'operazione estetica.

Il movimento che nel 1960 prende il nome di Nouveau Réalisme non impegna né limita la libertà d'intervento dei suoi componenti. "Questi nuovi realisti considerano il mondo come un quadro, la grande opera fondamentale di cui si

appropriano certi frammenti dotati di significato universale. Ci mostrano il reale negli aspetti diversi della sua totalità espressiva. Ciò che viene manifestato attraverso il trattamento di quelle immagini obbiettive è la realtà intera, il bene comune dell'attività degli uomini, la Natura nel XX secolo, tecnologica, industriale, pubblicitaria, urbana" (Restany). Si impiegano i materiali più diversi: i cartelli pubblicitari, le immagini del

cinematografo e le fotografie dei rotocalchi, le luci del neon e fluorescenti, i colori acrilici, tutti i tipi di plastica. L'evento estetico deve prodursi nel contesto della fenomenologia del mondo moderno, illuminarne certi aspetti significativi: ma quale può essere il senso di quell'evento imprevisto e non richiesto, se non quello di alterare un ordine precostituito, di determinare una rottura nella routine del consumo?

Naturalmente anche il rifiuto della tecnica è una tecnica: ciò che si rifiuta è la tecnica organizzata, progettuale, cioè la tecnica con cui la società industriale organizza la propria attività; e ciò che le si contrappone è una tecnica non-progettuale, che consiste nel prendere e utilizzare cose o immagini che fanno parte del contesto sociale, dell'ambiente. È la tecnica che Levi-Strauss, in sede di antropologia culturale, chiama del bricolage: quella del primitivo che vive di raccolta. È il modo di comportamento proprio delle epoche preistoriche: tali appunto perché l'umanità non ha ancora formulato un progetto finalizzato del proprio sviluppo. Il processo si può studiare specialmente nell'opera, quasi paradigmatica, di ARMAN. Primo momento: non la conoscenza (cioè la definizione di un oggetto rispetto a un soggetto) ma l'“appropriazione” di cose che fanno parte del contesto fenomenico del mondo moderno. Secondo momento: la ripetizione istintiva del gesto, l'accumulo della preda. Questo momento può avere una variante: la cosa ghermita viene irosamente frantumata.

È l'opposto dell'accumulo, dell'assemblage: potremmo chiamarlo smembramento: dissemblage. Restany osserva giustamente che “l'accumulo di x oggetti della stessa natura suggerisce di più e altro che un oggetto unico, considerato isolatamente”; come un oggetto sezionato o smembrato ha un significato diverso dall'oggetto intero. Sta di fatto che il comportamento di Arman ripete quello del primitivo, che accumula avidamente o distrugge brutalmente ciò che ghermisce. Vi sono tre ipotesi: l'artista oppone al comportamento della 236

società nei confronti degli stessi oggetti un comportamento diverso e contraddittorio; l'artista ripete un comportamento della società; l'artista rivela il vero comportamento della società sotto l'ordine apparente della sua progettualità tecnologica. Quest'ultima ipotesi è la più attendibile: la civiltà industriale o “dei consumi” riconduce la società ad un livello di preistoria, fa dell'uomo civilizzato un primitivo, un selvaggio, un bricoleur.

Altro caso: i cartelli pubblicitari strappati di ROTELLA e di HAINS, un processo di *décollage* che si contrappone alla costruttività implicita del collage cubista. È

ovvio il senso di reportage urbano: i cartelli pubblicitari sono un aspetto effimero ma importante del paesaggio cittadino; e come effimeri e scaduti vengono dati, infatti, con trasparente allusione al rapido mutare del volto della città. Anche qui si hanno i due momenti: appropriazione e distruzione. Ancora: SPOERRI preleva e fissa un insieme di oggetti così come si sono venuti casualmente accumulando su una tavola: a parte il riferimento alla poetica del caso Schwitters (in cui i bricoleurs riconoscono il loro precursore), il tema è ora la lenta mutazione nel tempo dell'ambiente visivo. Qui è più palese l'intenzione polemica: un'ossessione del conservare contro l'ossessione del consumare. Si può dire lo stesso degli *empaquetages* di CHRISTO: che avviluppa tutto in fogli di cellophane, anche gli edifici, anche le scogliere australiane, manifestamente alludendo alla mania degli

“involucri” con cui la civiltà dei consumi rivela-occulta, ma soprattutto mitifica e mistifica i propri prodotti.

Può parere, ma non è, contraddittoria a questi orientamenti ormai al di là delle tecniche inerenti alle arti del passato, la tendenza detta della Nuova Figurazione, che ritorna bensì, in molti casi, alla tecnica tradizionale della pittura o della scultura, ma esplicitamente svalutandola, dandola cioè come una delle tante e intercambiabili tecniche dell'immagine. Si considera come punto di partenza l'inglese F. BACON, dando però della sua opera un'interpretazione forzata e unilaterale. È chiaro che il problema non è la riconoscibilità o non-riconoscibilità della figura umana, ma il valore che le si attribuisce: e Bacon segna il limite estremo della svalutazione, della volontaria degradazione non solo della figura, ma della pittura come arte della figurazione. Il “caso Bacon” non poteva prodursi che nell'ambito di una cultura sempre aggiornata, e tuttavia appartata e insulare, 237

come la britannica. Bacon è in netta polemica contro il purismo post-cubista, d'una correttezza oxfordiana, di NICHOLSON e contro il rigorismo quasi suprematista di PASMORE; ma dissente anche dalla corrente contraria, a cui tuttavia s'era da principio accostato, del surrealismo picassiano, favoloso di Moore, nonché da quello neo-romantico ed espressionista di Sutherland, con le sue visioni “sublimi”, tra mistiche e demoniache. Il movente morale della convulsa letteratura pittorica di Bacon

(in Inghilterra, da Hogarth in poi, la pittura è sempre intrecciata alla letteratura) è un'ira sorda contro la perdurante "ipocrisia vittoriana", che misura la dignità umana in termini di rispettabilità sociale; la sua concezione negativa del mondo come società (la natura non fa più problema, è un bene perduto) è radicale. Fa del teatro (un teatro "della crudeltà", come quello di Artaud) non soltanto per un suo cupo, ribollente fondo barocco, ma per svergognare sulla scena, nella luce cruda dei riflettori, l'umanità scadente del nostro tempo ed ancor più la pittura, arte cortigiana che tende a nascondere il brutto della vita, che invece va denudato e ostentato, perché è brutto morale, peccato. Distrugge dunque la pittura come Giacometti, negli stessi anni e per motivi affini, la scultura. Prima "mette in pittura" la figura (spesso la preleva dalla pittura del passato: il Ritratto di Innocenzo X di Velázquez, l'Autoritratto di Van Gogh), e poi assiste da spettatore, non senza sadismo, al suo corrompersi.

Affretta la disgregazione bloccando la prospettiva, togliendo l'aria; contorce i corpi asfittici sotto una luce spietata; talvolta passa uno strofinaccio sulla pittura fresca per sfigurare i volti. È quasi incredibile che le sinistre intellettuali del continente abbiano potuto prendere per rivoluzionaria questa morale esasperata che lega l'uomo al peccato (e al peccato originale, della carne) e gli nega il diritto della speranza; e che, soltanto perché vi scorgevano un fantasma di figura, abbiano salutato come restaurazione della pittura figurativa quello ch'era invece la sua spietata irrisione.

Come il Nuovo Realismo, tuttavia, anche la Nuova Figurazione ed i connessi tentativi di recuperare una possibilità di racconto hanno contribuito ad eliminare le inibizioni che restringevano la ricerca estetica a determinati ambiti iconologici ed a mettere gli operatori estetici in contatto con la sconfinata fenomenologia dell'immagine del mondo moderno.

Nuovi indirizzi di ricerca

Le sperimentazioni di poetica e le proposte d'intervento estetico che si sono succedute, incrociate, sovrapposte negli ultimi vent'anni concordano su un punto: qualsiasi cosa possa o debba fare l'artista, ciò che assolutamente non può e non deve fare è di produrre opere d'arte nel senso tradizionale del termine, cioè oggetti a cui sia connesso un più-di-valore e che, per conseguenza, siano fruibili soltanto da una élite di cui accrescono la ricchezza e, quindi, la capacità di potere. In una società dei consumi, che mercifica tutto, la sola cosa che può fare un tecnico delle immagini, sempre che voglia conservare l'autonomia della propria disciplina, è di produrre immagini che non siano mercificabili e che si sottraggano ai normali circuiti del consumo. Come deve rompere ogni rapporto col mercato, così la ricerca estetica deve rompere ogni rapporto con la tecnologia della produzione industriale, che fabbrica oggetti per il mercato. Ciò non significa rompere i rapporti con la società, ma soltanto rifiutare di credere che l'esistenza della società si identifichi con la funzione tecnologica industriale.

È facile dire che la ricerca estetica deve essere autonoma; l'autonomia non può essere isolamento. È chiaro che l'autonomia di una disciplina consiste nell'impegno di praticarla nell'interesse della società intera, e non di ristretti gruppi di potere. Come la ricerca scientifica, la ricerca estetica deve essere autonoma ed utilizzata; bisogna cioè che la società la utilizzi in quanto autonoma perché, se non lo fosse, e cioè fosse strumentalizzata, sarebbe peggio che inutile.

Lo stesso problema si pone nel rapporto tra scienza e potere. Non può esservi politica senza scienza; ma se la scienza si pone al servizio del potere, gli fornisce armi per le sue azioni di forza, tiene segrete ed inerti le proprie scoperte (che dovrebbero servire all'umanità per risolvere i suoi problemi) affinché servano come "deterrente", cioè come argomento di pressione e di ricatto, tradisce i propri fini istituzionali, non è più scienza ma applicazione scientifica. Soltanto se il potere non fosse pressione di certi gruppi su altri, ma autogoverno della società tutta, e cioè democrazia in senso assoluto, la scienza potrebbe collaborare col potere senza tradire se stessa. Lo stesso può dirsi della ricerca estetica, che di fatto sempre meno si configura come "arte" e sempre più come scienza e tecnica 239

dell'immagine. La storia del contrasto tra ricerca estetica e potere non può ancora essere scritta, il contrasto è in atto ed ha, come tutti i contrasti, alterne vicende: tutto ciò che, in questo momento, può farsi è di indicare per quali vie si cerchi, da parte degli specialisti dell'immagine, l'autonomia della propria disciplina.

Una via è quella dello studio dei procedimenti ottici e psicologici della percezione: parte dall'Impressionismo, passa attraverso il Cubismo, Mondrian, il Costruttivismo e le analisi della visione della Bauhaus, giunge fino alle recenti ricerche visuali-cinetiche e alla Op-Art americana. L'assunto fondamentale è sempre il medesimo: liberare il modo di vedere dai condizionamenti della consuetudine ereditaria, dagli insegnamenti ispirati a principi d'autorità, deformazioni professionali ecc. La ricerca attuale muove, tuttavia, da due presupposti principali: 1) è impossibile (e non avrebbe senso) riportare l'individuo ad una condizione originaria di immunità; deve essere libero nella situazione storico-sociale in cui vive, cioè deve essere cosciente dei condizionamenti delle proprie facoltà percettive e considerare l'atto della percezione come atto della coscienza; 2) la percezione è solo un momento di un'attività ben più vasta, l'immaginazione, cioè del conoscere e pensare mediante le immagini. Qualsiasi ricerca dunque non può avere come oggetto una singola immagine, ma una sequenza d'immagini di cui nessuna può considerarsi privilegiata, più significativa delle altre. Ciò che interessa non è più l'immagine in sé, ma il ritmo del prodursi, riprodursi, associarsi, mutare delle immagini. Elemento essenziale della ricerca visuale è dunque il fattore "cinetico". Questo può essere implicito nella sequenza d'immagini data: come quando, guardando un insieme coordinato d'immagini, si ha l'impressione che si muovano, generandosi l'una dall'altra.

Oppure può essere nel fruitore, nei movimenti che è portato a compiere per organizzare nella propria mente la lettura della sequenza. O può essere esterno: come quando la successione e combinazione delle immagini è determinata da congegni meccanici o da mobili emittenti di luce. In ogni caso ciò che viene materialmente prodotto è un apparato a funzionamento didattico, che costringe l'immaginazione del fruitore a un percorso "corretto".

La ricerca visiva è stata portata avanti da V. VASARELY, oriundo ungherese, con metodo chiaramente scientifico: generalmente le serie di forme geometriche colorate vengono disposte secondo un ordine, che implica determinate possibilità di variazione. Di solito sono possibili più letture delle serie: secondo la verticale, l'orizzontale, le diagonali, oppure invertendo il rapporto di positivo e negativo tra le forme e gli intervalli. L'eccezione a quella che il contesto stesso della composizione suggerisce come regola determina movimenti illusori, come se il piano stesso del dipinto fosse sottoposto a tensioni e trazioni mutevoli. Le forme geometriche sono simboli spaziali, morfemi mentali, abituali: uno degli aspetti pedagogici delle tavole imago-noumeniche di Vasarely è di abolire la distinzione tra sensazioni "reali" e sensazioni "illusorie", permettendo così alla coscienza di utilizzare a parità di valore tutte le informazioni visive.

Intorno al '60, in contrasto con le dominanti poetiche dell'Informale, F. LO SAVIO

ripropone in termini nuovi, ma richiamandosi a Mondrian e Malevic, l'esigenza di un estremo rigore costruttivo e formale. Al di là delle categorie tradizionali (pittura-superficie, scultura-volume) progetta la forma come sintesi assoluta di materia-spazio-luce e cioè come uno strumento di precisione che, inserito nella realtà, ne seleziona, riduce, ragguaglia i valori essenziali.

Spesso la ricerca visiva-cinetica è stata condotta da gruppi operativi, con l'intento di spersonalizzare la prestazione estetica mediante la ripartizione in settori di ricerca o il controllo critico reciproco (gruppi Arte programmata a Milano, N a Padova, Uno a Roma, Zero a Düsseldorf, Recherches d'Art visuel a Parigi, Equipo 57 in Spagna). Storicamente la ricerca visiva-cinetica è collegata con la teoria del disegno industriale: anche perciò utilizza materiali prodotti dall'industria moderna e mira a mediarne la fruizione estetica. È però sganciata da ogni intenzionalità applicativa: non tende a migliorare lo standard estetico di una produzione ormai diretta esclusivamente dalle leggi del mercato, ma ad attrezzare il fruitore ad una percezione lucida, critica del reale. Più ancora che ad una educazione alle metodologie della progettazione formale, si mira a dotare il fruitore di una difesa psicologica nei confronti della mistificazione continua dell'informazione visiva utilizzata come mezzo di suggestione.

L'impiego di una morfologia geometrica e di schemi logici di associazione delle immagini implica il pensiero di una radicata attitudine "cartesiana" o almeno della comune intesa circa il significato spaziale di certi simboli formali. A rigore, anche una gran parte dell'arte che va sotto il nome generico di tachisme (da tache =

macchia) si può interpretare dal punto di vista della ricerca visiva, con la differenza che si offrono alla percezione macchie colorate senza forma e ordine geometrici. Nelle opere dei pittori americani che operano parallelamente alle correnti informali "europee" la superficie del quadro si presenta cosparsa di macchie colorate disposte senza alcun ordine apparente, ed i cui fattori di movimento sono non soltanto la dislocazione, l'espansione, l'intensità delle macchie, ma anche le densità, le stratificazioni, le trasparenze della materia con cui l'immagine s'immedesima. Il dato da cui si parte non è un repertorio di simboli spaziali innati o ereditari, ma un forte trauma emotivo; il nesso associativo non è uno schema logico inteso come principio ordinatore universale, ma il funzionamento automatico di certi patterns o tipi di comportamento che configurano la percezione come un contrasto in atto di tensioni o di forze agenti così nella realtà esterna che nell'esistenza umana. Si spiega come il passo ulteriore consista nel ridurre al minimo l'ipoteca dell'emotività che pesava ancora sull'espressionismo astratto, nell'identificare in modo assoluto le nozioni di spazio e di campo visivo facendo del quadro, nella sua realtà fisica di tela tesa su un telaio, la forma unitaria in cui quell'identità si realizza. È questo l'impiego degli artisti che formano la corrente detta dello hard edge (bordo rigido), e che reagiscono in nome dell'assoluta, esclusiva "visività" alla "espressività" della action painting: B. NEWMAN e, specialmente, K. NOLAND e E. KELLY, con il concorso, anche in questo caso determinante, di un critico, Greenberg. I punti di riferimento sono la spazialità in espansione di Rothko e la struttura concreta dello spazio visivo di Albers. L'assunto fondamentale è che la tela tesa sul telaio, con la sua superficie bianca ed i suoi bordi rigidi, non sia affatto uno schermo su cui si proietta e rende visibile un fatto mentale, ma il campo in cui concretamente si determina o realizza una certa situazione spaziale, che naturalmente si dà come percezione, anzi come percezione pura e diretta, non più mediatrice della conoscenza di altri, esterni valori.

Un'analoga intenzionalità abbiamo indicata come tipica della progettazione architettonica di L. Kahn: eliminazione di ogni preconcezione condizionante (struttura costante dello spazio, natura, simmetria ecc.), inizio del processo dalla realtà di una forma (nel caso della pittura, la tela sul telaio) e suo sviluppo secondo una coerenza da trovare all'interno della forma stessa. La tela tesa, che spesso rimane in gran parte scoperta, è il campo in cui agiscono le forze vive dei colori; e poiché non c'è campo che non sia campo di forze, né ci sono forze che non abbiano un campo, tra supporto e immagine si stabilisce una solidarietà assoluta. Può infatti accadere che, per raggiungere la collimazione totale tra supporto e immagine, sia necessario alterare la forma "normale" della tela mediante spigoli, strisce sporgenti, insenature che corrispondono alla forza portante dei colori: così come in un'architettura possono esservi sporgenze, rientranze, corpi a sbalzo ecc. Può anche accadere che il supporto non sia un piano, ma sostenga la funzione costruttiva del colore mediante sporgenze e rientranze, cioè configurandosi come supporto plastico. In ogni caso, la medesima solidarietà che lega supporto e colore unisce il "manufatto" pittorico-plastico allo spazio esterno, qualificandolo come ambiente visivo. Lo sviluppo in senso prevalentemente plastico della ricerca spazio-visiva dà luogo alla riduzione della "scultura" all'apparente elementarità delle cosiddette strutture primarie: corpi colorati a più dimensioni, spesso praticabili e dunque fruibili come ambienti.

Inseriti nello spazio reale (urbano o naturale che sia) ne qualificano come campo la porzione che viene oggettivamente influenzata dalla struttura, cioè strutturata: la quale tuttavia non viene posta come archetipo o modulare, cioè come chiave d'interpretazione della realtà, ma come inserto che determina e qualifica una concreta situazione spazio-visiva. Il proposito della cosiddetta minimal art o della scultura colorata (offrire perciò alla corrente dello hard edge) è di realizzare una sintesi di volume e colore, creando grandi forme elementari capaci di imporsi, come fattori di rigenerazione psicologica, nel paesaggio gremito e desolato ad un tempo delle megalopoli industriali.

È facile intendere come dal concetto della forma-ambiente si passi a interventi in grande scala miranti a ri-strutturare e ri-qualificare il paesaggio

(urbano e non), come se esso non potesse avere alcun significato senza il segno significante, 243

estetico, dell'artista: un segno che si concreta in forme realizzate con materiali industriali, cioè con gli stessi elementi con cui gli uomini fabbricano l'ambiente dell'esistenza, urbanizzano il territorio. Ciò che si propone non è più una sintesi delle arti intesa come principio formale dato a priori, come quella proposta da De Stijl nel primo dopoguerra, ma una confluenza terminale delle esperienze ormai esaurite della pittura, della scultura, dell'architettura, e convogliate in un'unica, grandiosa ipotesi urbanistica. Al limite, si considerano potenzialmente estetici tutti gli interventi operativi nella città e nel territorio; la materia su cui e con cui opera l'artista scavando, costruendo, inserendo nuovi elementi, creando circuiti luminosi è dunque la realtà stessa. Ma se tutti gli interventi operativi sulla realtà sono potenzialmente estetici, ove di fatto non siano tali è segno che la società ha agito male, contro il proprio reale interesse, mortificando invece che potenziando le proprie facoltà creative. Poiché il tecnico dei valori estetici non è, come si vorrebbe, integrato nel sistema, il suo intervento nella realtà sociale assume un carattere di eccezionalità, di evento inatteso, talvolta addirittura di happening: e suona critica nei confronti dell'attuale assetto della società, il cui agire non è collettivo e omogeneo, ma diretto da pochi gruppi di potere, che decidono per tutti. Si ripropone così la tesi che la funzione integrata dell'artista, come tecnico delegato all'organizzazione dell'esperienza estetica collettiva, sia possibile in una condizione di assoluta, totale ma, data l'attuale situazione di fatto, quanto mai improbabile e utopistica democrazia.

Una concezione sicuramente non utopica, anzi scoraggiata e passiva, della realtà sociale è alla radice di un altro esteso fenomeno (non può infatti chiamarsi movimento o tendenza): la cosiddetta Pop Art (Pop da popular). Il termine

“popolare”, almeno nel senso che ha in Europa, è improprio: la Pop Art non è espressiva della creatività del popolo, ma della non-creatività della massa. È vero che manifesta soprattutto il disagio dell'individuo nell'uniformità della società dei consumi, e talvolta le sue inutili velleità di rivolta; ma si sa che, senza un orientamento ideologico, il malessere e le ribellioni segrete dei singoli non minacciano il sistema.

L'origine del fenomeno si fa risalire a RAUSCHENBERG e a J. JOHNS. Se la pittura può essere un insieme disordinato di macchie colorate, e non comunica 244

un significato ma attende di riceverne uno da chi la guarda, non si vede perché debba stare su un piano ed essere fatta di colori. Né perché debba essere diversa e al di sopra delle cose, che ugualmente si percepiscono come macchie colorate. Il famoso Letto di Rauschenberg è un vero letto, sfatto e sudicio, imbrattato di colori che accrescono la disgustosa evidenza della cosa presentata come un quadro. In realtà è qualcosa di mezzo tra il quadro e il letto: il dipinto si trasforma a vista, ma senza che s'avverta il trapasso, nella cosa evocata. È

ancora il tema, così frequente negli americani, della pittura che non si estende al di là ma si protende al di qua del piano del quadro, invade lo spazio dell'esistenza, si fa ambiente. Una pittura-cosa tende a collegarsi con le altre cose, ad appropriarsene: un secchio, una seggiola, un pneumatico, benché materialmente posti fuori del quadro, entrano a far parte del suo contesto più forte. Sono pigre incontrollate associazioni mentali, talvolta affidate a banali analogie coloristiche, ad assonanze verbali, come nella prosa di Joyce: il quadro è la sezione della condizione dell'individuo che si abbandona senza reagire al flusso torbido dell'esistenza, alla casualità degli incontri, alla banalità degli eventi.

È un'esperienza inconscia, naturalmente: ma non è più il subconscio profondo, latente sotto la coscienza, è l'inconscio quotidiano, nevrotico e sfibrato ad un tempo, dell'esistenza vissuta senza la volontà né la coscienza di viverla. Lo stesso gesto con cui si prendono dalla realtà e si collegano al quadro cose insignificanti ed estranee, non è un gesto volitivo o intenzionato: è una semplice, istintiva, inconcludente manipolazione della realtà. Questo è e rimane il senso della tecnica Pop. Poiché si vive nella città e la città è piena di immagini (il torrente di figure e di suoni che pubblicità, cinema, televisione, giornali riversano ininterrottamente sulla gente) anche le immagini finiscono per rimanere impigliate nel quadro, sempre legate alla materia vischiosa di cui sembrano intrise e che dà loro un senso ambiguo, per cui non si sa se siano cose o ricordi o fantasmi.

In Johns il gesto della pittura finisce per riportare a cose di nozione comune, diventate emblematiche della mentalità media, ed il cui significato simbolico consiste proprio nel non averne alcuno: per esempio la bandiera

americana o la lattina di birra. Se poi, nel “rifarle”, si ponga una estrema diligenza, e perfino un senso puntigliosamente raffinato della qualità pittorica, anche questo sta ad 245

indicare l’inutilità della presenza dell’artista in una società pratica e indaffarata: e, semmai, il suo gusto di starci a dispetto, come un parassita di cui non le sarà facile disfarsi.

Se al di là della “legge del caso” del Surrealismo e di Schwitters, ch’era pur sempre un principio di ordine, con Rauschenberg e con Johns si entra nel circolo della pura aleatorietà: nell’ambito, cioè, di una voluta indistinzione del fenomeno estetico da tutti gli altri fenomeni, sia che appartengano all’esistenza privata dell’artista o del mondo. È significativo che, mentre la corrente Op si mette in relazione con l’architettura, la Pop si allinei con la musica che si chiama, appunto, aleatoria: è facile vedere il legame della pittura di Rauschenberg e di Johns con la musica di J. Cage, predisposta proprio ad assorbire e integrarsi tutte le eventualità sonore, perfino i rumori dell’ambiente.

Con DINE e OLDENBURG si ha un passaggio parallelo, ma all’estremo opposto, a quello che dalla pittura Op porta alle strutture primarie. In Rauschenberg e in Johns la pittura agiva ancora come musica di fondo: legava le cose-immagini ad una propria misteriosa capacità di prenderle e trattenerle. Con Oldenburg scompare ogni traccia di pittura, rimangono soltanto le cose-immagini, ingrandite ed esagerate nei colori sfacciati, troppo ingombranti in uno spazio che sembrano rubare alla nostra esistenza. Queste presenze sono esagerate dal vuoto, dalla nullità della coscienza. Avendo a che fare con una “società dei consumi”, Oldenburg la identifica con il più corrente dei “generi di consumo”, il cibo: è implicito che anche la “cultura di massa” è una sorta di cibo. Per Johns il segno caratteristico della collettività americana era la bandiera a strisce e stelle, per Oldenburg è il “cibo americano” industrializzato e standardizzato: gli hamburgers, gli hot-dogs, gli ice-creams che vengono giornalmente introdotti in quantitativi industriali, come combustibile nei forni, nei tubi digerenti di milioni di americani. I

“modelli” non sono neppure quei cibi, ma la relativa pubblicità a colori: si capisce, nella “società dei consumi” prima viene l’immagine pubblicitaria, poi la cosa. Qual è il senso dell’operazione? È escluso che

con quei cibi di cartapesta o di gesso sfacciatamente colorati, Oldenburg intenda decantare gli “umili valori”

dell'esistenza, come i pittori di tavole imbandite nel Seicento: è chiaro che il banchetto a cui ci convita è un banchetto della nausea. È anche escluso che quei 246

cibi enormi e repellenti valgano come simboli sociali: sono semmai personificazioni alla rovescia, de-personificazioni, come per dire che nella società dei consumi, autofaga, le persone sono generi di consumo, come i commestibili.

Se c'è un'intenzione satirica non è esplicita; in ogni caso, si ferma al primo gradino, della parodia. Forse non lo raggiunge: si accontenta di richiamare una momentanea attenzione su cose destinate ad essere consumate senza farci caso. Null'altro che un istante di disgusto, un momentaneo ingorgo nel circolo del consumo. La critica sociale di Oldenburg non va oltre: l'artista fa quello che fanno tutti, mettendoci di suo un risolino di compassione.

Anche lo scultore SEGAL imposta tutta la sua opera su una metafora d'una banalità voluta, fredda, sconcertante. Ricostruisce un ambiente con cose vere: per esempio, una stanza da bagno con tanto di vasca, rubinetti, asciugamani, spugne e sapone; poi vi colloca una persona di gesso bianco, tra il fantoccio e il fantasma. Le cose diventate protagoniste degradano, annullano la persona.

Anche per Dine il gabinetto diventa il “paesaggio” dell'individuo avvilito, de-personificato.

Per ROSENQUIST, invece, il panorama sociale è per le strade, nei muri “parlanti” con le mille coloratissime, insulse figure dei cartelli pubblicitari. Poiché per la media sociale americana la pubblicità è tutto, con i suoi macroscopici collages di immagini pubblicitarie esibisce una sezione al vivo della mentalità corrente.

La Pop-Art, insomma, segna il punto d'arrivo del processo di degradazione e dissoluzione dell'oggetto in quanto termine individuato di un dualismo conoscitivo, di cui l'altro termine è il soggetto, la persona; ovviamente è anche la degradazione o la dissoluzione della persona come soggetto, la cui fondamentale attività di pensiero consiste nel porre le cose come altre da sé, oggetti. Poiché l'oggetto è sempre un “distinto” nel contesto del reale, la regressione dell'oggetto a cosa comporta una

condizione di indistinzione e quindi la regressione dalla nozione distinta di spazio alla nozione indistinta di ambiente.

È dunque la fine o la negazione radicale della concezione umanistica, per cui l'arte era distinzione di oggetto e soggetto e definizione della loro relazione ad un tempo spaziale e dialettica.

247

L'impetuosa tendenza della pittura americana alla non-figuratività, alla prepotente creazione di immagini o di segni di cui non importa sapere il significato bastando la violenza del loro impatto visivo, ha come controparte il costante permanere dell'interesse per la "american scene", cioè (come in Hopper) la constatazione gelida e, in fondo, disperata di quello che veniva orgogliosamente chiamato

"american way of life". Il rilevamento si fa bruciante, sprezzante nei dipinti di LEVINE che riflettono come in uno specchio deformante e rivelatore le tare e le ipocrisie dello "establishment" americano: un po' come nel nostro Maccari sfilano nei suoi dipinti pieni di amara ironia i protagonisti del perenne festino della società dei consumi: generali, magistrati, gangsters, prostitute.

Nei suoi aspetti parodistici spesso affioranti la stessa arte pop può considerarsi in certo modo realistica. Hanno sapore di beffa le cucine ed i cibi di Oldenburg, la macroscopica gastronomia di Rosenquist, le lattine di birra e soprattutto le bandiere americane di Johns, la Campbell soup o la coca-cola di Warhol e perfino gli ingrandimenti e la coltivazione in vitro dei "fumetti" di Lichtenstein.

Verso il 1970 ha avuto una fortuna effimera, ma sintomatica, la corrente detta iperrealista (sharp focus) consistente nel rifare con ebete precisione, impiegando meticolosamente le tecniche della pittura, immagini fotografiche: come chi rifacesse artigianalmente, con una gran perdita di tempo e di fatica, qualcosa che la macchina fa in un istante. È chiaro che, malgrado la tecnica spesso tradizionale, siamo già fuori del campo dell'arte, in quello della mania. Che cosa si vuole dimostrare? L'insensibilità e il disinteresse, l'incapacità di reazione, il vuoto mentale e, sia pure, la pausa esistenziale; il desiderio di riportare il lavoro artistico a una lenta, ossessiva descrizione, come nei romanzi della "école du regard". Quando WESSELMANN rifà in pittura un nudo femminile preso da un cartello pubblicitario non fa che mescolare stancamente un appello erotico alla

raccomandazione di consumare un olio solare, un tipo di sigarette, una bibita in bottiglietta.

Quando però DIANE ARBUS salta il fosso, abbandona la pittura per la macchina fotografica, l'assume come o cchio della massa per cogliere i malesseri della società del benessere, e deliberatamente si richiama non già alla fotografia

“artistica” ma a quella di *réportage*, arriva ad un estremo di sofferente
248

partecipazione che fa di lei la maggiore, e forse la sola, grande “realista” del nostro secolo.

Con la crisi dell'oggetto, del soggetto e del loro rapporto, dei processi di pensiero e delle operazioni tecniche con cui l'umanità nel corso della sua storia ha continuamente analizzato e definito i rispettivi valori, si chiude il ciclo storico dell'arte. In tutto il tempo che diciamo storico l'arte è stata il modello delle attività con cui il soggetto faceva oggetti e li poneva nel mondo, al mondo stesso assegnando significato di oggetto e ponendolo così come spazio ordinato, luogo della vita, contenuto della coscienza.

La fine dell'opera d'arte come oggetto coincide con la fine dell'idea che l'oggetto costituisca un valore o, a livello economico, un bene patrimoniale. Era inevitabile che l'arte, come attività produttrice di oggetti-valore, finisse nel momento stesso in cui la società cessava di identificare il valore con oggetti destinati a costituire un patrimonio da conservare e tramandare di generazione in generazione. Lo sviluppo tecnologico industriale ha portato a sostituire all'oggetto individuato e individuante, fatto dall'uomo per l'uomo, il “prodotto” anonimo, standardizzato, ripetuto in serie illimitate: ad una società che non connette più l'idea del valore alla realtà dell'oggetto non servono oggetti che siano modelli di valore; il lavoro collettivo dell'industria non può prendere a modello il lavoro individuale dell'artista.

C'è stato, negli ultimi decenni, un salto di livello tecnologico: è questo che ha posto in crisi l'arte come scienza degli oggetti-modello. Come un secolo prima, quando aveva avuto principio la crisi, si era passati dalla tecnologia degli oggetti (l'artigianato) alla tecnologia dei prodotti (l'industria), così con la cosiddetta

“seconda rivoluzione industriale”, si è passati dalla tecnologia dei prodotti alla tecnologia dei circuiti: più precisamente, alla tecnologia dell'informazione. Il prodotto non è più il fine, ma soltanto un fattore nel

moto della gigantesca macchina dei consumi. Che cosa di fatto si consuma? Il consumo degli oggetti era lentissimo, come e più del tempo che occorreva per farli: talvolta l'oggetto (per esempio la casa, le attrezzature del lavoro) durava più del soggetto. Ed il modello ideale era l'opera d'arte, l'oggetto il cui valore non scadeva, durava eterno. Il consumo delle cose prodotte nella prima fase dello sviluppo industriale 249

era ancora lento; la capacità produttiva dell'apparato industriale cresceva sproporzionatamente alla capacità di consumo della società. Si determinavano ingorghi, crisi di sovrapproduzione. Si è sostituita alla cosa la sua immagine, l'immagine è fragile, si logora presto: si è abituata la gente a disfarsi di cose che potevano ancora servire, ma di cui si rendeva insopportabilmente frusta l'immagine. Si è scoperto che il consumo psicologico era infinitamente più rapido del consumo oggettivo: basta presentare un nuovo tipo di prodotto e subito il vecchio diventa obsoleto, scade. Dunque ciò che conta è la novità, la notizia: al miglioramento progressivo dell'immagine (ch'era il fine del disegno industriale) è succeduto il puro e semplice rinnovamento, non importa se peggiorativo, dell'immagine, la sua riduzione a notizia. Si è fatto leva sulla psicologia collettiva: il sistema industriale perderebbe giri se non crescesse continuamente, nella gente, l'ansia del consumo, che in ultima analisi è una nevrotica libido, un bisogno di distruggere per esistere.

La teoria dell'informazione, che oggi ha valore di scienza-base, è di fatto una teoria della società in fase di industrialismo avanzato: informazione e comunicazione sono il sistema nervoso della società odierna. Ma i relativi sistemi non sono organismi gestiti dalla collettività, bensì da gruppi di potere economico-politico.

L'inserimento dell'esigenza estetica nella tecnologia dell'informazione e della comunicazione non è teoricamente impossibile, come era non-impossibile il suo raccordo con la tecnologia della produzione. Ma urta contro la finalità del sistema, che, mirando a determinare l'ansia del consumo illimitato, fa di tutto per scoraggiare nei consumatori quella tendenza a formare giudizi di valore, che l'esigenza estetica, al contrario, stimola e potenzia.

L'inserimento è stato tuttavia tentato, specialmente da due americani: LICHTENSTEIN e WARHOL. Lichtenstein si è occupato di uno dei principali canali della cultura di massa, i racconti figurati (cartoons,

fumetti): di fatto uno dei sintomi più preoccupanti dell'inclinazione della società odierna a trascurare il discorso, il linguaggio articolato, la scrittura e la lettura. L'analisi della banalità di quel tipo di comunicazione fatta da Lichtenstein è metodologicamente ineccepibile. Isola un'immagine dalla striscia, la ingrandisce, studia 250

accuratamente i processi anche tipografici mediante i quali è stata resa comunicabile in milioni di esemplari: rifacendolo a mano, sotto il microscopio, dimostra che quel processo di produzione industriale d'immagini è stato assolutamente corretto, un modello di perfezione tecnologica. Si mette insomma nella posizione del dirigente tecnico, che sa quali problemi e difficoltà siano stati affrontati per giungere allo standard che permette a milioni di persone di leggere contemporaneamente lo stesso racconto, interpretarlo nello stesso modo, provare lo stesso momentaneo brivido e, un istante dopo, dimenticarlo. Ai consumatori del "fumetto" è evitato anche il minimo sforzo intellettuale; tutto è stato prepensato, preparato, predigerito. La pittura (anche se non possa più chiamarsi così) di Lichtenstein è una prova di intelligenza, ma in sostanza dimostra soltanto che l'artista ha capito il trucco ed è idoneo a far parte del "trust dei cervelli". Warhol no, non è affatto un entusiasta della cultura di massa e del "modo di vita americano". In pratica, però, è un tecnico dell'informazione esattamente come Lichtenstein. Il suo versante è quello dell'obsolescenza, il processo di assorbimento e dissolvimento della notizia nella psicologia di massa.

Analizza gli effetti della ripetizione della notizia: l'incidente d'auto, la sedia elettrica, Marilyn Monroe e Che Guevara veduti sul giornale, al cinematografo, dappertutto. Studia come quelle immagini-notizie vengano "digerite"

nell'inconscio, si schematizzino, si trasformino in slogans visivi: basterà una macchia rossa a "dire" la bocca di Marilyn Monroe, una macchia nera per la barba di Guevara. Del ciclo informativo Lichtenstein considera la parte in luce, Warhol la parte in ombra: ma il ciclo è sempre quello, l'obsolescenza è scontata, prevista e voluta. Si può chiedere che cosa c'entri l'arte, la pittura con il lavoro grafico di Lichtenstein o il lavoro fototipico di Warhol. C'entra, ma è la sua ultima apparizione, tant'è vero che Warhol l'ha abbandonata per fare il cineasta.

Lichtenstein si serve indubbiamente di procedimenti “puntinisti”, di origine neoimpressionista, per rilevare gli effetti di luce e di ombra del “puntinato”

tipografico; Warhol di procedimenti di origine espressionista per individuare gli aspetti traumatici delle sue immagini. Nell’un caso e nell’altro, tuttavia, la reminiscenza culturale è utilizzata come puro espediente tecnico: così come in 251

un film si utilizzano talora effetti impressionistici od espressionistici come commento o accompagnamento di certi passi del racconto.

Se si rammenta la violenza, ma ad un tempo l’alta consapevolezza del dovere dell’intellettuale, con cui Pollock o Kline avevano attaccato il sistema, lo establishment americano, non si può non rilevare la timidezza dell’assenso con riserva di Lichtenstein e del dissenso autorizzato di Warhol, e l’umiltà con cui, ultimi, offrono al possente sistema dell’informazione e della comunicazione la sottomessa collaborazione dell’artista.

Esplicita e clamorosa è invece, in America come in Europa, la rottura definitiva: il rifiuto dell’artista di fare l’artista. Il fenomeno che va, globalmente, sotto il nome di arte povera è un aspetto del ben più vasto fenomeno della contestazione giovanile. Gli assunti sono radicali. Non si deve fare l’opera d’arte, perché l’opera d’arte è oggetto; in una società neo-capitalista o “dei consumi” l’oggetto è merce, la merce ricchezza, la ricchezza potere. Anche un’opera d’arte violentemente aggressiva e ideologicamente intenzionata sarebbe immediatamente assorbita e utilizzata dal sistema; la stessa ideologia, del resto, è condannata perché si riduce sempre a un progetto di trasferimento del potere. Nessuna tecnica organizzata deve essere messa in opera, tutte sono strumenti del potere; e nemmeno nessun tipo di linguaggio, perché anche il linguaggio è genere di consumo, merce nonché strumento del potere. Nessuna esperienza del passato può essere evocata o ripresa: tutta l’arte del passato è da respingere perché, essendo sempre il prodotto di tecniche organizzate, non ha realizzato la pienezza dell’esperienza estetica del mondo, ma l’ha sistematicamente repressa.

Il fatto estetico, infine, vuole essere soltanto un evento in un mondo in cui, tutto dovendo accadere secondo i programmi prestabiliti, si sta perdendo il senso dell’evento, e gli stessi prodigi debbono prodursi

nell'ambito di una mitologia della tecnica. Al principio la nuova tendenza si manifesta come trasposizione dell'operazione estetica dall'area della produzione di oggetti (siano pure i contro-oggetti Pop o i feticci spaziali delle strutture primarie) all'area dello spettacolo: uno spettacolo, s'intende, la cui scena è la realtà quotidiana del mondo. Il nesso della poetica dell'"arte povera" (che significa: tecnologicamente povera in un mondo tecnologicamente ricco) con la poetica del "teatro della crudeltà" di Artaud

252

è evidente in M. PISTOLETTO. Il fatto che lo strumento scenico di cui maggiormente si serve sia lo specchio dimostra la volontà di coinvolgere direttamente il pubblico (beninteso, un pubblico occasionale, non predisposto) in situazioni enigmatiche e sconcertanti, in cui è spettatore-attore lo stesso artista, presente in effigie nello specchio. Per P. PASCALI lo spettacolo è invenzione, gioco improvvisato con tecniche volutamente primitive e con i materiali stessi di cui la gente normalmente si serve per fare altre cose. In definitiva, Pascali è ancora un designer che inventa e fabbrica oggetti, di cui non dissimula l'effimera, splendente e superflua bellezza formale: un designer, potrebbe dirsi, del "tempo libero", che non lavora per la fabbrica ma contro l'ordine della fabbrica. È forse il solo che abbia intuito, nei pochi anni del suo lavoro, che ad una società opulenta non può corrispondere che un'arte povera: è questa che la richiama a quegli eventi essenziali (la vita, la morte) di cui ha orrore e che cerca di ignorare perché sfuggono alla presa del suo ritmo vitale. Nella linea di quella che il critico Celant ha chiamato "arte povera" (1967) opera KOUNELLIS le cui performances raggiungono spesso una straordinaria forza suggestiva, situandosi come singolari eventi nel contesto della nostra esistenza. Più complesse, con ripetuti richiami a Duchamp e implicazioni concettuali, sono le performances di V.

PISANI. Arte "povera", in senso lato, è quella che non dispone di una propria tecnica e non si serve di una scelta di materiali "artistici", ma utilizza quanto già costituisce materia di realtà (stracci, tubi, pezzi di legno ecc.) o addirittura non si serve di alcuna materia, ma assume come tale l'ambiente o addirittura la persona fisica dell'artista.

In un sistema la cui struttura è il meccanismo della produzione e del consumo ed il cui modello è la scienza, il sistema tecnico delle arti, non avendo più agganci con le altre componenti del sistema globale, non può

che scadere a un livello di inattualità. Le arti erano i processi mediante i quali si faceva e comunicava l'esperienza estetica del reale. Esperienza estetica è quella che si fa attraverso i tre stadi dell'immaginazione: memoria, percezione, progetto (cioè passato, presente e futuro); e che si concreta ed esprime in un'operazione tecnica che produce oggetti anche economicamente privilegiati, le opere d'arte. Oggetti che, naturalmente, concorrono a costituire la qualità dell'ambiente materiale della vita: 253

infatti il sistema tecnico delle arti condizionava l'esperienza estetica al possesso diretto o indiretto, materiale o intellettuale di quegli oggetti, il cui significato veniva così graduato secondo diversi livelli di sensibilità, di educazione, quindi di censo.

È comprensibile come quel sistema delle arti si sia bloccato quando l'avvento e il prepotere delle tecnologie industriali hanno messo in crisi l'artigianato, a cui era solidale.

In una società la cui produzione è di massa anche la cultura è di massa. Dato il gap tecnico delle arti, si aprono le seguenti ipotesi: 1) la produzione di opere d'arte secondo i mezzi tradizionali seguita indipendentemente dal suo rapporto con la società contemporanea; 2) la società contemporanea, essendo una società di massa, non avrà componenti estetiche di sorta; 3) cercherà di realizzare con le proprie tecnologie i valori che in passato si realizzavano con le tecniche artistiche; 4) si servirà delle proprie tecnologie per produrre valori estetici diversi e coerenti alle proprie strutture.

La prima ipotesi è esclusa: ciascuna disciplina può avere una propria autonomia, ma se una disciplina perde ogni aggancio con il sistema non può avere alcun sviluppo e "muore". La seconda è confutata dai fatti: se la cultura estetica è cultura d'immagini, la nostra epoca soffre semmai di inflazione, non certo di carenza di immagini: ha perfino creato apparati industriali (la fotografia, la televisione, il cinematografo, la pubblicità ecc.) che non producono altro che immagini. La terza è inconsistente: i mezzi di informazione e comunicazione di massa non sono soltanto mezzi di diffusione di una cultura data ma sono (o almeno dovrebbero essere) gli apparati che elaborano e diffondono una cultura strutturalmente nuova, quindi di massa.

Quella che si chiama morte dell'arte non è altro che l'avvenuta scadenza di un insieme di tecniche artigianali non più coordinato con il sistema industriale della produzione: in molti casi, della produzione degli stessi tipi

di cose che erano prodotti dall'arte. È indubbio, però, che questa scadenza ha creato un vuoto culturale, per il momento non ancora colmato. Si spiega così come mai la cosiddetta morte dell'arte non abbia provocato la scomparsa degli artisti né delle istituzioni che si occupano della diffusione della conoscenza delle loro attività.

Bisogna prendere coscienza del vuoto lasciato dall'arte nel contesto culturale, 254

decidere della sorte dell'ammasso di valori costituito dal lascito, ancora presente, delle civiltà artistiche del passato: quel lascito artistico ineliminabile è ancora, almeno quantitativamente, la componente principale dell'ambiente materiale dell'esistenza, quello che caratterizza le città. Le quali, a loro volta, costituiscono ancora il sistema-base di aggregazione sociale. È chiaro che il problema della destinazione o dell'impiego di quel patrimonio è in rapporto con la concezione dell'arte nel presente e che questa dipende senza dubbio anche dal fatto che la produzione artistica sia un fenomeno che continua, oppure no.

Artisti e critici che non si trovino su posizioni nettamente retrive o reazionarie concordano che l'esperienza estetica, se c'è, deve essere accessibile all'intera collettività, costituisce elemento formativo e patrimonio comune, e perciò non soltanto va eliminata la proprietà privata di valori d'interesse collettivo, ma gli stessi artisti debbono ricusare di produrre, abbandonando le tecniche con cui si producevano opere artistiche per i singoli e adattando quelle tecniche alla produzione di massa: in altri termini, non più quadri, statue, palazzi, oggetti preziosi, ma grandi soluzioni urbanistiche, unità d'abitazione, oggetti d'uso quotidiano, la fotografia, la pubblicità, la radio e la televisione, il poster, il video-tape. E l'esperienza estetica è bensì diversa, ma non superiore o inferiore, rispetto ad altri modi di esperienza: Arnheim ha teorizzato un "pensiero immaginativo", che è bensì fatto di immagini, ma non per questo è meno autentico, attendibile e profondo del pensiero verbalizzato.

Superato il problema dell'arte-oggetto, protagonista dell'esperienza estetica diventa l'ambiente, in quanto è lo spazio in cui gli individui e i gruppi sociali si inseriscono e vivono ed, insomma, è nel senso più lato l'altro con cui si confronta il sé. In regime capitalistico anche l'ambiente viene privatizzato e diventa oggetto di speculazione e di profitto. Poiché la qualità della vita dei singoli e dei gruppi dipende dalla relazione con

l'ambiente, l'uso che il capitalismo fa dell'ambiente (a cominciare naturalmente dall'ambiente urbano e dal territorio) è causa di psicosi, nevrosi, frustrazioni che portano inevitabilmente alla malattia sociale della droga, della violenza, dell'emarginazione. La proprietà e l'utilizzazione privata dell'ambiente comporta regimi politici di sfruttamento e di oppressione: 255

conseguentemente è la causa della paralisi di ogni attività creativa in quanto interessa alla classe dirigente che esso sia soltanto passivamente subìto.

Numerosi artisti, anche tra i più noti sul mercato internazionale, hanno sentito il bisogno di mettere da parte gli oggetti artistici per lavorare sull'ambiente: non hanno tuttavia cercato ambienti "ideali" per igiene o comodità o piacevolezza, ma ambienti che richiedono un'interpretazione, uno sforzo applicativo, una volontà di trovare un rapporto. Poiché poi l'ambiente costituito in oggetto viene anch'esso subito mercificato, ci sono artisti che operano direttamente sul paesaggio (land-art: tipico il caso di CHRISTO che avvolge di plastica monumenti e perfino tratti di paesaggio, quasi a ricreare uno stato di curiosità verso fattori ambientali diventati consueti e quindi non-interessanti), oppure sul proprio corpo (body-art) cioè sul soggetto che vuole ritrovare con l'ambiente un rapporto individuale, unico, oppure sul rapporto bilaterale individuo-ambiente inscenando azioni (happenings) che sconvolgono le relazioni abituali e, per questo fatto stesso, obsolete o scadute.

Gli interventi diretti sull'ambiente muovono tutti dal postulato che, in regime di capitalismo, l'ambiente è alienante, repressivo e quindi inestetico: rimane però da verificare se l'ambiente modificato dall'intervento dell'artista sia, per il solo fatto di essere diverso, accogliente, liberatorio, estetico. D'altra parte un intervento accuratamente progettato e finalizzato muoverebbe dall'idea (o ideologia) di un ambiente riformato secondo principi che, solo per il fatto di essere tali, sarebbero limitativi dell'autonomia individuale. È per questo che si vuole la "contestazione totale" come sostituzione dell'immaginazione alla ragione nella soluzione dei problemi dell'esistenza. Il movimento studentesco del '68, che vedeva nell'esperienza estetica impregiudicata la liberazione da tutti i poteri repressivi e da tutti i complessi e le censure mentali, ha creato lo slogan, naturalmente subito frainteso, "l'imagination au pouvoir".

Con l'arte pop, che nasce in Inghilterra con Hamilton e Kitay, ma si afferma clamorosamente negli Stati Uniti verso il 1960, si ha non soltanto il rifiuto, ma la derisione e l'insulto dell'oggetto. Si parte dal neo-dadaismo di Johns per cui è sufficiente sottrarre l'oggetto alla sua funzione, e cioè al valore che ha nella società, per riproporlo, in una condizione di immunità, come valutabile solo sul 256

piano estetico: lasciando tuttavia intendere (caso tipico, gli oggetti deformati o caricaturati da Oldenburg) che il passaggio al grado estetico non è che un'ultima degradazione, con la quale la macroscopica "stupidità" dell'oggetto diventa emblematica della stupidità della società dei consumi.

Alla resa dell'arte alla dittatura del consumismo ha reagito Ad Reinhardt, richiamandosi al "nulla" di Malevic, ma ricusando ogni utopismo, riducendo la pittura all'annientamento della pittura (quadri completamente neri) e dedicandosi a raccogliere "memorie" fotografiche di tutta l'arte del passato e, infine, dipingendo "l'ultimo quadro che si possa dipingere".

Negli stessi anni, verso il '65, Kossuth dichiarava che null'altro può fare l'artista se non riflettere sul concetto di arte, sul suo essere in sé, visto che nessun rapporto può più esistere tra il lavoro dell'artista ed il pragmatismo della società.

Ma lo stesso concetto di arte risulta insostenibile, come quello che pone l'arte come entità metafisica, laddove l'arte non si può riconoscere se non nelle modalità differenziate del suo farsi. Non arte, dunque, ma le arti come discipline autonome, costrette a rinchiudersi nell'anello della propria metodologia perché non hanno funzione nel mondo.

Wittgenstein diceva che delle cose di cui non si può parlare si deve tacere. Le arti sono appunto qualcosa di cui non si deve parlare perché, parlandone, si trasporrebbero dalla sfera dell'agire alla sfera del discorso. Ma quante cose, finché l'arte aveva una funzione, non sono state dette con le arti, quando avrebbero potuto essere dette altrimenti? Ciò avveniva perché le arti erano integrate in un sistema culturale la cui struttura era il discorso, il linguaggio: quanto non s'è parlato del linguaggio dell'arte benché, in definitiva, il vero linguaggio dell'arte, il solo esclusivo, sia il silenzio? Il problema linguistico rimane, senza dubbio, il problema cruciale della cultura moderna; il linguaggio non è più il fattore unificante di cui si

servono tutte le discipline per formare unitariamente una cultura, ma è esso stesso una disciplina specifica e autonoma.

Perciò l'arte si enuncia e auto-analizza con i mezzi dell'arte e non del linguaggio, che può soltanto enunciare e analizzare se stesso.

Vi sono allora due sole possibilità, quelle attorno alle quali lavorano gli artisti detti concettuali, che accettano l'identificazione dell'arte con la riflessione sull'arte. La 257

prima consiste nel tener ferma la distinzione tra arte e linguaggio, sia riportando l'arte alla sua elementarità tecnica (per es., per la pittura, al tingeggiare) verificando tuttavia quanto d'esistenza si attui (e consumi) nell'operazione, oppure (per es. Paolini) identificando l'esistenza dell'artista con la sua metodologia di ricerca purché questa venga condotta "con i mezzi dell'arte ossia mediante un linguaggio non verbale".

La seconda consiste bensì nella reciproca comunicazione di arte e scrittura, ma muovendo dal postulato che il linguaggio scritto, nella sua diversità strutturale dal linguaggio verbale, appartiene allo stesso universo segnico dell'arte. Fin dai collages cubisti con lettere alfabetiche e dai numerosi casi di "lettrismo" figurativo si giunge con Opalka all'impiego delle scritture come materiale della pittura, alle diverse forme di poesia "visiva" e perfino (Isgrò) alla proposta di dedurre un testo figurativo dalla pura e semplice cancellazione di un testo letterario.

In fatto di linguaggio corrente, la fotografia di *réportage* è diventata un normale mezzo di comunicazione e informazione; né si è limitata a rendere l'immagine della natura ma, avendo una potenzialità percettiva maggiore dell'occhio, ha enormemente esteso la portata della percezione al di qua e al di là del visibile, sfociando nella cultura di massa attraverso la stampa, il cinema, la televisione. Si tratta tuttavia di una informazione a senso unico che, essendo queste emittenti generalmente gestite dal potere, si trasformano in fattori di repressione e oppressione. Di qui la ricerca di agire in senso inverso, contestativo, mediante la manipolazione e la sperimentazione individuale di quei mass-media (video-tapes) mirante a farne mezzi di comunicazione che non siano a direzione unica e che consentano la risposta e il discorso.

Quanti fanno oggi dell'arte concettuale (da ANDRE e BEUYS, al gruppo degli italiani: PAOLINI, VERNA, GRIFFA, BATTAGLIA ecc.) sanno perfettamente che la loro ricerca non occupa che un settore nel

diramarsi a ventaglio della ricerca estetica oltre la fine del sistema tecnico delle arti (così l'aveva chiamato, giustamente, Alain). Fanno pittura (quando ne fanno) non già per esprimere qualcosa, ma per operare una riduzione fenomenologica, sospendendo il giudizio sull'arte stessa, come attività "spirituale". Non ignorano che non hanno altro esito fuori della tautologia: la pittura è pittura, l'arte è arte. Il punto è proprio in quel "è":
258

se non si definisce l'arte se non facendo l'arte, e il fare arte è definire l'arte, allora l'azione manuale o tecnica non è soltanto pensiero, ma pensiero critico, la cui radice è filosofica.

Non si può dire che, finendo l'arte, cadano le ragioni per cui è esistita. Che sia cessata la sua funzione portante nel sistema è indubbio, ma la storia non conosce sistemi chiusi, immobili e immutabili, in cui insieme agli elementi portanti non ve ne siano altri, accessori o di contrasto. Guardando al futuro, sembra certo che la struttura dinamica della società di massa sarà un sistema d'informazione, che non avrà come solo agente il linguaggio. Ciascuna disciplina avrà una propria autonomia, e certo tra le discipline si stabiliranno rapporti metodologici e operativi: ma poiché si tratterà di cultura integralmente laica, si esclude che a mediare quei rapporti siano i dogmi, i postulati, una filosofia prima o perenne.

Con il concettualismo l'arte riconosce la propria limitatezza e non-funzionalità nella presente condizione culturale; ammette di non potere avere altro sviluppo che un'ulteriore riduzione e (per es. Paolini) che non vi saranno nuove forme, un nuovo stile, ma soltanto segni sempre più eloquenti dell'assenza dell'arte. Non sono i critici che annunciano, è l'arte stessa che attua la propria fine (allorché ne parlano i critici non fanno la morte dell'arte, ma la storia della morte dell'arte).

L'arte, dunque, esperisce la propria morte nel suo essere arte: né certo pregiudica la possibilità che, servendosi di altri sistemi che non siano il sistema tecnico delle arti, provveda a soddisfare i proprii bisogni di esperienze estetiche (se ne avrà). Quanto a quel sistema tecnico delle arti o per brevità, all'arte, come ogni disciplina che perda i contatti col sistema non scomparirà, passerà alla dimensione che un tempo si chiamava dell'inconscio, di dove potrà seguire ad essere non una causa razionale, ma un movente profondo dell'agire. Oggi si sa che l'inconscio non è più mancanza di pensiero, ma pensiero che va oltre il meccanismo equilibrante

e simmetrico della logica, di cui ogni giorno di più si verifica l'insufficienza e la convenzionalità. L'alchimia, per fare un esempio, è una disciplina che ha perduto i nessi logici che la legavano al sistema del sapere e si è adagiata in un sentimento profondo, dove l'ha ritrovata Duchamp come motivazione dell'agire (o del deliberato non-agire, ma è lo stesso) dell'artista e dove l'ha recuperata Jung come forza motivazionale che potrebbe ancora influire 259

sulla scienza, dato che la stessa scienza ha oltrepassato i confini della logica classica.

Se la società di domani considererà ancora l'esperienza estetica come la sola che garantisca un'esperienza individuale libera e reattiva col mondo, e realizzerà quell'esperienza con i mezzi del proprio sistema, l'arte non si farà più col pennello o la creta, ma come memoria e pensiero dell'arte influirà positivamente sui nuovi modi di esperienza estetica. Ricordiamo che in tutto il suo passato l'arte è stata un modo di esperienza individuale, un lavoro manuale trasposto in comunicazione concettuale. In una società a cultura di massa il pensiero e la memoria dell'arte potranno anche essere, se la libertà degli individui sarà salvaguardata, le spinte creative che, provenendo dalle profondità della storia, daranno vita ad un'esperienza individuale che sarà riassuntiva, ma non distruttiva dell'esperienza collettiva.