

“Oltre l’Ovvio”



Lidia Pizzo
Riflessioni sull’arte e dintorni

NUOVE DIREZIONI

Rivista dal
2010



CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

7





SOMMARIO

Il Dadaismo	4
<i>La carica eversiva di inizio Novecento</i>	
Kurt Schwitters e Marcel Duchamp	9
<i>I dadaisti: scalpore e giudizi negativi, però non mancano gli imitatori</i>	
Il Surrealismo	14
<i>Avanguardia del XX secolo</i>	
I Surrealisti	20
<i>Ernst, Magritte, Delvaux, Tanguy</i>	
I Surrealisti (2)	26
<i>Dali, Mirò, Giacometti</i>	
Astrattismo geometrico	34
<i>Verso altri orizzonti del reale</i>	
Mondrian e il Neoplasticismo	40
<i>Le invarianti di De Stijl</i>	
Le avanguardie russe	46
<i>Costruttivismo e Suprematismo</i>	
Arte tra le due guerre	53
<i>Margherita Sarfatti e Novecento</i>	
L'arte in Italia tra le due guerre	59
<i>I più importanti gruppi artistici</i>	
Il Milione	67
<i>L'esperienza astratta nella storica galleria milanese</i>	



Rivista dal
2010



NUOVE DIREZIONI

CITTADINO e VIAGGIATORE
www.nuovedirezioni.it

328 8169174 • info@nuovedirezioni.it
annd@pec.nuovedirezioni.it
50125 FIRENZE via di San Niccolò 18



Il Dadaismo

La carica eversiva di inizio Novecento

di Lidia Pizzo

Attenti lettori, in questo numero parleremo di un'avanguardia molto particolare: il Dadaismo.

Esso non si manifesta all'improvviso, come potrebbe sembrare, ma già nel post-romanticismo c'era stata una linea di pensiero rivolta contro lo spirito e il potere borghese e contro il conformismo che da questo discendeva. Ricordate la figura del *bohémienne*? Il suo motto era: miseria, sogno, libertà. Egli protestava contro i pregiudizi borghesi, non possedeva nulla e quindi non aveva obblighi verso nessuno, la sua caratteristica fondamentale era l'irresponsabilità, l'opposizione al pensiero ufficiale e al convenzionalismo del secolo.

Lo stesso vestiario trasandato, oltre a essere espressione di povertà, aveva come obiettivo l'insulto al perbenismo borghese e al suo dignitoso abbigliamento. A tutto questo bisogna aggiungere il fattore *fantasia* più la ribellione e il rifiuto di ogni cosa, che può appartenere alla tradizione.

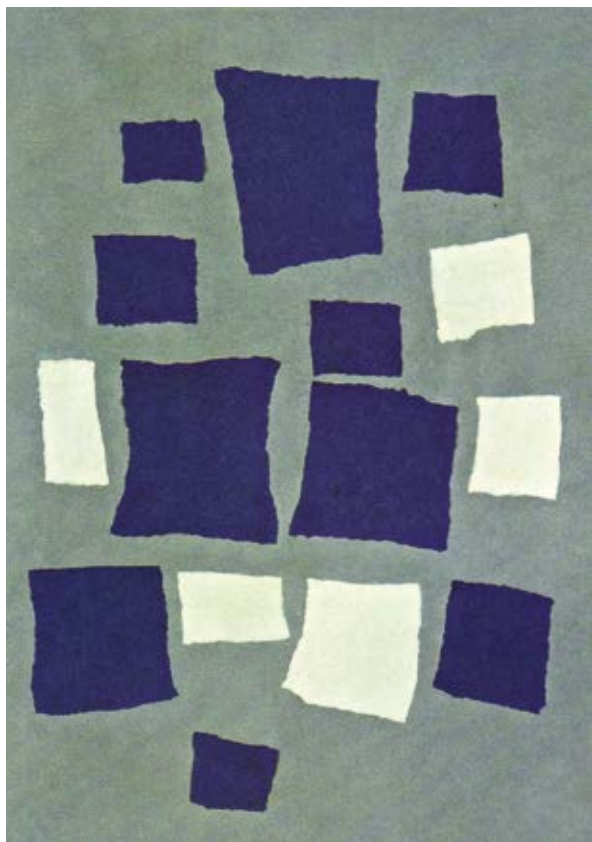
Ma non sono solo i *bohémienne*, di cui abbiamo detto, a creare i presupposti del Dadaismo, ci furono anche i *zutistes* (dal termine zuffa) o anche gli *hirsutes*, così chiamati per i capelli arruffati e l'abbigliamento eccentrico, oltre che per la fama di bevitori di assenzio. Da quanto sopra, vi risulterà chiaro, cari lettori, che tutte le volte che le giovani generazioni hanno sentito il bisogno di avvicinarsi a un linguaggio nuovo, a una nuova espressività, ne è conseguita una ribellione contro il vecchio modo di approcciarsi alla realtà, come avete potuto osservare seguendo questi articoli sin dall'inizio. Il Dadaismo, quindi, non scaturisce dal nulla, ma ci sono stati degli antecedenti che hanno dato segnali ben precisi. Non bisogna dimenticare anche il momento storico in cui questa avanguardia si manifesta. Imperversa la carneficina della prima guerra mondiale con tante inutili morti.



Duchamp, *Ready made*

A questo punto, miei lettori, vi starete chiedendo, quando inizierò a parlare del Dadaismo vero e proprio. Un attimo di pazienza, per permettermi di completare il quadro del periodo in cui quell'avanguardia ebbe a operare e degli influssi di cui risentì. Il Futurismo nasce nel 1909, la Metafisica intorno al 1910-11 allorché de Chirico dipinge "L'enigma dell'ora". Abbiamo detto nel numero precedente di questa rivista, che a prevalere nei quadri del suddetto artista è l'irreale, che sembra sorgere dal subconscio, anche se abbellito da una dignità mitica.

Le immagini, come dicemmo, trasmettono una sensazione di illogicità, di oppressione, che scaturisce non dalle figure stesse ma dal loro rapporto. Quindi de Chirico e il Dadaismo hanno in comune la via dell'assurdo, del non senso delle cose e delle situazioni, e aprono verso la realtà del fantastico. Di conseguenza, l'assurdo, il sarcasmo, l'umorismo, l'ironia, la carica distruttiva, l'irresponsabilità saranno appannaggio dei dadaisti.



Hans Arp. *Carte disposte secondo le leggi del caso*

Da quello che avete letto sopra, carissimi, vi viene in mente qualche avanguardia precedente? St... st... ho capito, ormai siete espertissimi: il Futurismo. E, come i futuristi, i dadaisti si oppongono a tutte le morali costituite, anche la protesta, l'innovazione, gli atteggiamenti scandalistici vi trapassano di netto, tuttavia mutano di valore e di significato. Ad esempio, i futuristi Corradini e Settemelli, a proposito dell'opera d'arte, sostengono, tra le altre cose, che bisogna salire su una torre alta 37 metri e 3 centimetri da cui lasciare cadere degli oggetti vari, i quali a terra descriveranno una linea casuale, e sarà questo quello che farà poi Hans Arp, da-

daista, gettando sul pavimento qualsiasi materiale, per ricomporne i frantumi così come sono caduti. Lo potete osservare nell'immagine riportata. Tuttavia, il significato dei due gesti simili è diverso. I futuristi attraverso il gesto illogico vogliono trovare un nuovo significato, che vada oltre la logica, i dadaisti irridono questa stessa logica. Vedremo successivamente come i surrealisti distruggeranno anche la stessa morale dei dadaisti,



Hans Arp. *Prima della mia nascita*

però questa volta per sostituirvene un'altra, ma di questo parleremo in un'altra puntata.

Ancora, vorrei sottolineare un altro aspetto del Futurismo trapassato nel Dadaismo: *le parole in libertà*, soprattutto relativamente a quelle che Marinetti aveva chiamato: *onomatopea astratta*, in quanto espressione rumorosa degli impulsi suggeriti dalla sensibilità di chi recita.

Addirittura nel 1912 Marinetti aveva teorizzato la scrittura automatica, che ritroveremo nei surrealisti. Risulta evidente come il Futurismo italiano aprirà nuove ipotesi per l'arte, che troveranno nelle altre Avanguardie e nei movimenti successivi ulteriori sviluppi e più mature motivazioni.

Da quanto detto sopra, vi risulterà chiaro come il Dadaismo non scaturisca dal nulla ma ha dei

precedenti importanti. Esso nasce ufficialmente nel 1916 a Zurigo, in Svizzera, nazione neutrale, durante la Prima guerra mondiale, a opera di Hugo Ball, filosofo e scrittore, nonché in quel momento direttore di teatro, e a opera della di lui moglie Emmy Jennings, musicista e danzatrice. I due pensano bene di trasformare una taverna malfamata, la *Meierei*, nella Zurigo vecchia, in un club che unisca artisti in esilio. Al ritrovo, poi, viene cambiato il nome in *Cabaret Voltaire*, inaugurato il 1° febbraio del 1916. Gli scrittori, i poeti, gli artisti, che si trovano in esilio in Svizzera, non tarderanno a riunirsi lì, come il poeta Tristan Tzara, Richard Helsenbech, scrittore, Marcel Janco, pittore, Hans Arp, pittore e scultore e la sua futura moglie Sophie Taeuber, Hans Richter, pittore, Walter Serner, Viking Eggelin, Christian Schad e alcuni altri. Tuttavia, già nel 1922 la carica eversiva di questa avanguardia può dirsi esaurita

Come potete osservare, cari lettori, da quanto detto sopra, questo è un gruppo eterogeneo simile piuttosto a un circolo, che rivendica un comune atteggiamento di ribellione contro l'ipocrisia, contro le parole d'ordine, che in quel periodo vengono sbandierate da tutte le parti.

I dadaisti non prestano fede a niente e a nessuno, perché la realtà è un inganno e una vera e propria truffa il contributo che si crede dato dalle arti.

L'irrazionalità è il loro credo verso cui urlano lodi. Il nome stesso di Voltaire è simbolo di libertà spirituale e di giustizia contro i potenti. Alle pareti del locale ben presto si espongono opere di Picasso, Arthur Segal, Hans Arp ed altri.

Date queste premesse, vi starete chiedendo ancora una volta: "Come operano in concreto?"

Intanto si riuniscono nel Cabaret Voltaire ma senza avere un programma preciso che non sia l'ironia e la demistificazione di ogni forma di cultura non solo presente e passata ma anche futura.

Sarete curiosi anche di sapere da dove scaturisce il nome Dadaismo. Poiché il caso è uno dei fattori ispiratori del gruppo, si narra che avessero aperto casualmente il vocabolario Larousse e uno dei presenti, Trista Tzara, con un contagocce in mano avesse lasciato cadere una goccia, la quale era andata a finire sulla parola *dada*, che è il cavalluccio a dondolo dei bambini. L'artista, in verità, non smentì o confermò mai questa versione. Egli sarà costantemente l'animatore del gruppo con la sua

energia, la sua efficienza, l'arte della spettacolarità, e sarà, inoltre, direttore della rivista "Dada", che risulta essere l'organo di diffusione delle idee del movimento. Anche l'estensione dei manifesti è ugualmente opera sua. In uno dei suoi scritti egli sostiene: "Dada non significa nulla. Dada è un prodotto della bocca".

Quando Tzara si presenta sulla scena e recita, non c'è nulla che possa ostacolarlo. Infatti, fa chicchi-



Marcel Janco, *Preghiera*

richi, geme, farfuglia, la stupidità è suo appannaggio. Le sue liriche, che più tardi i surrealisti battezzarono come *poesia automatica*, puzzano, ridono, rimano... Da quanto sopra, è chiaro che per i dadaisti l'obiettivo è la spontaneità del gesto unito all'irresponsabilità dei bambini. Essi gridano senza infingimenti la loro avversione contro l'insensata carneficina della guerra, durante la quale gli uomini muoiono a migliaia per nessuna ragione, come in uno spettacolo di omicidio collettivo. Le manifestazioni del gruppo sono volutamente scandalistiche, disordinate, sorprendenti.

L'esempio a cui si ispirano è il Futurismo, come dicevamo, e le avanguardie in genere, solo che il

Dadaismo è un'avanguardia negativa, tesa a dimostrare l'impossibilità di una relazione tra l'arte e la società. Infatti, essa mette al bando tutto il passato per inventare una nuova forma artistica, che si serve di oggetti della vita quotidiana della produzione industriale come faranno Man Ray o Duchamp. Quest'ultimo mettendo i baffi alla Gioconda non intenderà sfregiarla, ma contestare la venerazione che la massa le tributa passivamente.



Grosz, *Lo sfortunato inventore*

te. Successivamente l'artista raggiungerà il punto culminante del suo pensiero con il *ready made*, di cui parleremo in seguito. Quindi Dada riducendosi all'azione pura senza alcuna motivazione, dissacrando i valori costituiti, negando ogni importanza alle varie forme artistiche, implicitamente nega se stesso.

Durante le loro manifestazioni i dadaisti attaccano il pubblico che reagisce, come prima aveva fatto con le manifestazioni futuriste. I poeti, ad esempio, leggono i loro versi non-poetici, che risultano dall'estrazione a caso da un sacchetto di parole prese da ritagli di giornali e inudibili a causa del gran chiasso musicale. Si beffano degli spettatori,

invitandoli a fare i giudici e poi li ignorano, facendo il massimo pandemonio possibile. Dada, quindi, rompe bruscamente con tutte le regole, comprese quelle del buon gusto e della decenza. In tutta questa negazione l'unico fattore unificante è quello di fare *tabula rasa* di tutto il passato, di smettere i pregiudizi e la cultura, per ricominciare da zero. E ora, cari lettori, del Dadaismo ne avrete abbastanza, per cui passo a parlarvi di Hans Harp, la cui sovversione non raggiunge mai quella di Tzara. Egli nasce a Strasburgo nel 1887 e muore nel 1966. Fa un corso regolare di studi, divenendo amico di Paul Klee e legandosi d'amicizia successivamente a Parigi con Apollinaire, Max Jacob, Amedeo Modigliani e Delaunay. Quindi aderisce al Dadaismo. Infatti, i suoi lavori del 1916 non fanno altro che mettere in evidenza i principi della *contraddizione continua* e della *spontaneità immediata* applicabili anche in arte. Tuttavia, la sovversione in Arp non raggiunge mai l'aggressività di Tzara. Laddove il primo lancia imprecazioni e minaccia paradossi, Arp disarmare e confonde il pubblico con una comicità di alto livello e candore, e questa sua comicità anche nelle opere va in direzione del sogno.

L'artista un giorno disegna su un foglio delle forme cercando di ottenere la perfezione desiderata, ma non vi riesce. Allora strappa il foglio e getta i frammenti a terra. A questo punto, osservandoli, si accorge che con la disposizione data dalla caduta casuale ha realizzato la novità plastica che cercava. Non gli resta altro che raccogliere i frammenti e incollarli come sono caduti. Nascono così i *papiers déchirés*, di cui vedete in figura una riproduzione. È chiaro che il Dadaismo non resta confinato nella sola Zurigo ma si espande in altre parti dell'Europa e anche negli Stati Uniti.

Prima fra tutte la città di Berlino, ove Richard Helsenbech ne è uno degli animatori. Medico e scrittore si trasferisce in quella città, proponendo i principi dadaisti, che qui assumono una coloritura politica, perché contro la guerra e il nazionalismo tedesco. Tra i principali esponenti citiamo George Grosz, che utilizza questa avanguardia contro la borghesia e il militarismo prenazista con l'eseguire straordinari disegni e opere inquietanti. Scrive Baudelaire a proposito di Grosz, che sui visi animalizzati delle sue opere si leggono chiaramente le miserie dello spirito, i vizi del cuore e le manie dell'intelligenza.

Sempre nel Dada berlinese si distingue Raoul Hausmann, che fonda la rivista "Der Dada" e si dedica anche a comporre poesie fonetiche tendenti a un rinnovamento del linguaggio. Ben presto diventa amico di Georg Grosz, mentre insieme a Johannes Baader sviluppa la tecnica del fotomontaggio, che doveva avere grande influenza sull'opera di Hanna Höc, autrice di grandi rilievi e di originali collage. Il fotomontaggio sarà usato anche dallo stesso Grosz insieme a Hausmann. Esso consiste nel ritagliare delle fotografie, che sistematicamente opportunamente, inserendovi anche ritagli di giornali o di volantini pubblicitari, compongono un'opera nuova, la quale può essere portatrice di un messaggio politico o morale o semplicemente poetico. Al movimento berlinese si sarebbe aggiunto volentieri anche Kurt Schwitters, ma è rifiutato a causa di un'antipatia personale del fondatore Helsenbech. L'artista allora ritorna nella sua città natale, Hannover, e fonda lì un proprio movimento: Merz, molto vicino al Dadaismo.

Una sezione di questa avanguardia nasce anche a Colonia con Arp, Max Ernst e Baageld autentico ingegnere dello scandalo, tanto che la polizia e le autorità britanniche, che occupavano in quel periodo Colonia, lo giudicano anche più pericoloso



Raoul Hausmann, *Tatlin a casa sua*



Hannah Hoch, *Collage*

dei marxisti. Ernst e Baageld pubblicano il "Bulletin D" e organizzano mostre, che scandalizzano e fanno fremere di indignazione gli abitanti della città. La più violenta e blasfema di queste manifestazioni è legata a una mostra, per vedere la quale il pubblico deve passare attraverso un orinatoio, mentre all'ingresso una bambina recita poesie oscene. Al centro del cortile è sistemato un pezzo di legno con un'ascia attaccata e il pubblico è invitato a distruggerlo. Inoltre, in un angolo è posizionato un acquario con l'acqua tinta di rosso a simulare del sangue, al fondo sta una sveglia e un braccio di donna, mentre sulla superficie galleggia una capigliatura femminile. Anche sui muri, servendosi del medesimo linguaggio blasfemo, sono appesi *collage* e *papiers déchirés*.

È chiaro che in queste condizioni il pubblico si sia indignato oltre misura, per cui l'esposizione viene chiusa immediatamente.

Tra i dadaisti si può annoverare anche Marcel Duchamp, anche se per la verità non lo ammise mai, ma ne parleremo successivamente. Per ora un bel respiro e stop con le letture... dadaiste.

Kurt Schwitters e Marcel Duchamp

I dadaisti: scalpore e giudizi negativi,
però non mancano gli imitatori

di Lidia Pizzo

È stato illustrato, in precedenza, il movimento più iconoclasta del XX secolo: il Dadaismo. Tra gli aderenti a questa avanguardia c'è Kurt Schwitters (1887-1948), tedesco. Questi crea quadri di derivazione cubista ma servendosi di rifiuti urbani come cartone, fil di ferro, oggetti rotti, biglietti di tram, anelli di sigari, suole vecchie di scarpe, bottoni di pantaloni e così di seguito, a cui dà dignità artistica ed estetica. A questa paccottiglia egli attribuisce il nome di Merz, termine privo di significato trovato a caso ritagliando un giornale. Con lo stesso metodo dentro la sua casa assembla la prima struttura Merz, usando ogni sorta di rottami recuperati nelle discariche. Ovviamente, quest'opera, fatta di incavi, protuberanze e così via e che cresce ogni giorno proprio come qualcosa di vivente, non può essere trasportata.

A un certo punto si sviluppa tanto che una stanza non basta più a contenerla; allora l'artista sfonda il tetto per continuare la sua costruzione al piano supe-

riore. Purtroppo, l'opera durante la Seconda guerra mondiale viene distrutta da un bombardamento. Le opere di Schwitters destarono sempre molto scalpore e giudizi negativi da parte della critica ma furono apprezzati dagli artisti suoi contemporanei come Max Ernst, Arp, Mondrian, Klee e altri.

Oggi a distanza di un secolo non mancano imitatori, e chissà quante volte andando per musei o gallerie ci si imbatte in oggetti nuovi o usati, in fascine di sterpi, fili intrecciati come ragnatele, attaccapanni, mobili più o meno nuovi e via di questo passo.

Anche un altro artista a suo tempo fece scandalo: Marcel Duchamp, il quale idealmente può essere considerato un dadaista, ma in realtà egli non lo ammetterà mai. Tutti avranno visto la riproduzione della Gioconda, a cui l'artista disegna baffi e pizzetto. Cosa significa? In realtà, da sempre le interpretazioni delle opere del nostro artista sono molteplici. C'è chi le vede dal punto di vista formale, chi dei significati sottesi, chi, come Maurizio Calvesi



Kurt Schwitters, *Costruzione Merz*, Museum of art, Philadelphia



Marcel Duchamp, *Il cespuglio*, Museum of Art, Philadelphia

o Schwarz, dal punto di vista alchemico, di cui, per la verità, l'autore aveva ottima conoscenza.

Marcel Duchamp nasce nel 1887 a Blainville, vicino a Rouen, in Normandia. È il quarto di sette figli e la famiglia vive piuttosto agiatamente, per cui i giovani possono ricevere una buona educazione anche dal punto di vista pittorico e musicale. Duchamp, come lui stesso afferma, trascorre un'infanzia felice.

In famiglia artisti saranno anche Jacques Villon, il quale userà questo pseudonimo per distinguersi dal fratello e che sarà pittore, mentre Raymond Duchamp Villon diventerà scultore.

Questi due giovani ben presto si trasferiranno a Parigi a contatto con le avanguardie artistiche e, dopo il diploma al Liceo di Rouen, anche Marcel li raggiungerà col proposito di dedicarsi alla pittura. Ma, quando nel 1905 si presenta per iscriversi nella prestigiosa Ecole des Beaux Arts, viene respinto. A Parigi l'artista in un primo tempo si sente attratto dalla pittura fauve, poi simbolista poi da Cézanne, le cui influenze si possono notare nell'opera: *Il Cespuglio*.

All'osservazione, il dipinto richiama alla memoria un Battesimo di Cristo o un'Incoronazione della Vergine o, secondo il critico Arturo Schwarz, un rito di iniziazione.

Inoltre, così come il Simbolismo si opponeva al materialismo positivista, allo stesso modo Duchamp si ispira a questo movimento per quanto riguarda l'esame delle profondità misteriose dell'esistenza, specialmente in relazione all'erotismo e all'esoterismo, di cui è buon conoscitore, come si affermava poco sopra.

Infatti, tra il 1912 e il 1913 trova lavoro presso la Bibliothèque de Saint-Geneviève di Parigi, ove con tutta probabilità viene a contatto con gli scritti ermetici, che erano allora conoscenza comune di Apollinaire, de Chirico, Savinio, i surrealisti come Dalí, Max Ernst, lo stesso Breton a cui bisogna aggiungere anche i poeti francesi Mallarmé, Rimbaud, Jarry, Lautréamont e molti altri.



Marcel Duchamp *Nudo che scende una scala, n. 2*, Museum of Art, Philadelphia.

Quindi, se tale è l'atmosfera comune agli intellettuali parigini, è indubbio che i riferimenti alchemici di Duchamp non sono inconsci, come qualche critico sostiene. Tuttavia, l'opera dell'artista non vale solo per questo *sottofondo*, ma per quanto di rivoluzionario ha portato nell'ambito dell'arte.

Nel frattempo, i fratelli Jaques e Raymond si trasferiscono a Puteaux, nella cui casa ogni domenica si riuniranno le *intelligenzie* del momento, come Apollinaire, Kupka, Delauney, Leger, Pica-bia, lo stesso Marcel e altri.

Quest'ultimo a contatto con tali artisti si avvi-



Marcel Duchamp che scende una scala, fotografia di studio per Nudo che scende una scala

cinerà alle teorie cubiste e conoscerà anche il Futurismo. Dipingerà intanto *Nudo che scende le scale*, un'opera molto celebre, in cui l'artista attraverso varie tecniche dipinge di un corpo circa venti posizioni statiche in successione, che raggiungono la massima estensione in seguito al movimento del corpo stesso. L'opera, però, è rifiutata dai cubisti del gruppo e ritirata dal Salon des Artistes Indépendants di Parigi, mentre ha un'accoglienza ottima a New York all'Armory Show.

Duchamp vuole dimostrare con questo lavoro come il funzionamento biologico di un corpo si trasformi in funzionamento tecnologico. Infatti, nella civiltà della tecnica il destino dell'uomo è quello di diventare simile a una macchina. Presentimento?

L'artista, infatti, rifiuta la tecnologia industriale del tempo, considerandola come una delle tante mitologie o mitomanie umane e la sua arma contro tale mito è lo scetticismo, per cui ne discende che la tecnica non ha nulla di serio.

Nello stesso anno 1913, dopo il *Nudo che scende le scale*, Duchamp firma: *Ruota di bicicletta*, il primo dei suoi *ready-made*, che rappresenta una rivoluzione radicale nella concezione dell'arte. Infatti, egli prende uno sgabello e vi fissa una ruota di bicicletta mediante un supporto, che permetterà alla stessa di girare.

In questo modo Marcel toglie all'arte il fatto manuale e vi sostituisce il momento creativo dell'intuizione e della progettazione, sicuro di sanare così la frattura fra arte e vita e affermare anche "la bellezza dell'indifferenza".

Qual è stata la spinta che ha mosso l'artista a concepire un gesto tanto rivoluzionario, da non avere precedenti nella storia dell'arte?

In sintesi lui stesso scrive: "... le mie armi preferite sono l'umorismo e il riso", altrimenti la vita sarebbe assai più noiosa.

Da quanto sopra, emerge che Duchamp non è più l'ideatore di un'opera, ma solo un demiurgo che innalza, per sua sola scelta, un oggetto selezionato *a caso* alla dignità di opera d'arte.

Ancora una volta quest'opera viene letta da Calvesi in chiave alchemica, poiché riunisce coppie di opposti come Cerchio e Quadrato oppure Mobile e Fisso, che corrispondono a maschio e femmina, mentre i pioli dello sgabello possono con-



Marcel Duchamp, *Ruota di Bicicletta*, replica del 1951, MOMA, New York

siderarsi una scala, simbolo dell'unione della terra con il cielo.

Dopo quest'opera l'artista mette mano a *La mari-ée mise a nu par ses célibataires, meme* (La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche) nota altresì come *Il Grande Vetro*, i cui disegni preparatori risalgono al 1915 ma che viene lasciato incompleto. Nel 1926 durante il trasporto, dopo una mostra a New York, il vetro si romperà a raggiere. Essendo stato così aggiunto il caso, Duchamp considera l'opera finita...

In basso a sinistra sono rappresentati i nove *scapoli* collegati tra loro da una slitta, che contiene



Marcel Duchamp, *La sposa messa a nudo dai suoi scapoli, anche*. Museum of Art, Philadelphia.

un mulino ad acqua oltre ad altri strani macchinari, tra cui si riconosce la famosa macinatrice di cioccolata, che aveva dipinto altre due volte. È questo un momento nel quale l'artista, come si accennava, è incuriosito dalle macchine, dagli ingranaggi e dal loro funzionamento, a cui attribuisce misteriose simbologie, che critici, come i già citati Schwarz o Maurizio Calvesi, hanno cercato di decodificare ancora una volta secondo i dettami dell'Alchimia.

In questo lavoro, allora, le macchine della parte inferiore assorbono l'energia degli "scapoli" e la trasmettono alla parte superiore, ove è rappresentata la Via Lattea, a sinistra della quale c'è il velo e l'aureola della sposa.

Si immagini, davanti a tanta complessità e oscurità di figurazioni, quante non siano state le interpretazioni. Alcuni vi hanno visto un'assunzione laica della Vergine, altri un'interpretazione di qualcosa in chiave massonica e così via. Anche ognuno di noi, volendo, potrà dare la propria spiegazione nella certezza che l'autore da lassù

sorriderà ironico, visto che l'ironia era stata un suo modo di rapportarsi con la realtà.

Quest'opera, come si può constatare, va aldilà della pittura. Infatti, essa comprende una moltitudine di elementi grafici messi tra due lastre di vetro, a cui si aggiungono elementi simbolici inconsci insieme ad altri umoristici

Nel 1916 Duchamp va negli Stati Uniti, ove, tra gli altri, conosce Man Ray, fotografo e pittore, che gli scatterà numerose fotografie. In questi anni l'artista produce diversi ready-made, tra cui si citano tra i primi: *Pieghevole da viaggio* costituito da una fodera di macchina da scrivere, come ce ne sono tante, di marca Underwood e che, come tutti gli altri dell'artista, può essere interpretato in vario modo. All'origine la fodera doveva essere sospesa a un paletto, in modo che la parte inferiore restasse vuota e quindi un fruitore si sarebbe potuto abbassare per osservare, come un voyeur, cosa c'era sotto. Il titolo stesso *Pieghevole da viaggio* non ha molto senso, perché non c'è bisogno di piegare una fodera di macchina da scrivere, per portarla in viaggio; d'altra parte essa potrebbe essere associata all'idea di una gonna, che si può piegare e mettere in valigia. Ancora una interpretazione ci potrebbe dare la marca Underwood, che vuol dire sottobosco, ma c'era anche una pittrice che si chiamava Beatrice Wood; ne conseguirebbe che l'artista inviterebbe lo spettatore a guardare sotto il vestito della donna.

Di tante interpretazioni, dunque, si nutre ogni ready-made di Duchamp. Tra tutti citiamo il celeberrimo *Fountain*, un orinatoio maschile messo sotto sopra, firmato R. Mutt, e inviato all'esposizione della Society of Independent Artists, che lo rifiuta, considerandolo un oggetto osceno e offensivo, mentre gli artisti del suo gruppo lo difenderanno pubblicando un articolo su una rivista. A questo punto l'odissea di questo ready-made viene a conoscenza del grande pubblico.

Come si può notare, l'artista anche in quest'opera raggiunge il massimo della dissacrazione insieme a molteplici interpretazioni.

Si potrebbero citare tante altre opere come: *Lo scolabottiglie* o il *Portacappelli* o *50 cc aria di Parigi* o *Scatola in valigia* e così via, ma tutti indistintamente rimandano a molteplici spiegazioni.

Il Surrealismo

Avanguardia del XX secolo

di Lidia Pizzo

Altra avanguardia assai importante è il Surrealismo, che, sotto certi aspetti, si prolunga per quasi tutto il XX secolo, magari in forme e con espressioni diverse. Questa categoria artistica dischiude le porte alla creatività, nei suoi molteplici aspetti manifestandosi concretamente come fuga dalla logica del razionalismo borghese, che, in ultima analisi, aveva dato come risultato la carneficina della Prima guerra mondiale.

E ora... una curiosità. Il Surrealismo nasce da lunghe notti trascorse a conversare tra André Breton e Philippe Soupault per le vie di Parigi magari in compagnia... di qualche bicchierino di troppo e di qualche sniffata di coca. Scaturiscono moltissimi appunti, grazie ai quali i due artisti restano a confrontarsi e a scrivere per delle ore, fermandosi solo per prendere una boccata d'aria. Seguono molte altre escursioni notturne ed infine nel 1924 vede la luce il Manifesto del Surrealismo.

Tutto ruota intorno al concetto di *dépaysement*, vocabolo che viene tradotto con: *trovarsi fuori dal proprio paese*. Ma, anche i concetti di esilio e di disorientamento ne faranno parte.

Immaginiamo di trovarci per la prima volta in uno spazio nuovo, sconosciuto, per cui i nostri sensi avvertono un forte stupore venato di inquietudine, come, ad esempio, potrebbe avvenire qualora ci imbattessimo nel territorio che sta al di là della realtà, cioè in quello che Freud aveva individuato come inconscio.

In verità, la storia dell'arte, nel volgere dei secoli, non è esente da opere di artisti visionari, che si sono manifestati soprattutto nelle fasi storiche caratterizzate da grandi inquietudini. Lo stesso Medioevo inventa mostri che popolano l'Europa e che validi artisti scolpiscono sulle pareti delle cattedrali. Esempio illustrissimo Notre-Dame di

Parigi, ma non può mancare Hieronymus Bosch (1453-1516) che attraverso le sue opere inquietanti e misteriose presagisce la Riforma luterana. Non parliamo poi di Brueghel (1525/30-1569), per esempio, de *La caduta degli angeli ribelli* o di Goya (1746-1828) delle *pitture nere* o di Alfred Jarry (1873-1907) il più iconoclasta del periodo, assiduo frequentatore delle lezioni di Bergson (il filosofo che parlava del tempo della coscienza diverso dal tempo reale), col suo *Ubu re* e le numerose altre commedie. Alfred Jarry è anche l'inventore della corrente detta Patafisica: scienza delle soluzioni immaginarie ma anche logica dell'assurdo, che tanti scrittori, pittori, cineasti, critici, filosofi e così via ha influenzato fino ai nostri giorni. Tra tutti questi precedenti non bisogna dimenticare Chagall (1887-1985) il grande maestro del fantastico moderno (vedi n. 49 di Nuove Direzioni), la Metafisica di De Chirico (v. n. 55 e 56 di Nuove Direzioni) e compagni, nonché l'avanguardia dadaista, (v. n. 57 di Nuove Direzioni) anzi molti artisti che aderiscono al Surrealismo provengono da quest'ultima.

Una domanda si impone: "Come mai, in particolare nell'epoca in esame, compaiono con maggiore insistenza le *arti fantastiche*?"

La risposta non è semplice, anche se in parte è stata chiarita poco sopra. Ora possiamo aggiungere, a ragione, che tali forme artistiche colgono molti aspetti della modernità, come il risveglio della psiche profonda, che si presenta con maggiore insistenza nel momento in cui l'uomo è condizionato nei gusti, nelle scelte, nei comportamenti da determinati modelli richiesti dalle varie civiltà e in particolare dalla nostra civiltà dei consumi, che livella gli individui. È a questo punto, allora, che avviene la rivolta del soggetto, il quale pretende

di affermare i propri diritti alla fantasia, di spezzare il dominio della logica comune, per esprimere fatti strettamente inerenti alla propria esperienza fantastica e alle sue innumerevoli formulazioni. A questo punto, cerchiamo di collocare con precisione storica il periodo in esame. Come per il Futurismo e il Dadaismo, anche il Surrealismo si serve di manifesti. Il primo, come si diceva poco sopra, risale al 1924 ed è scritto da André Breton. Questo è un periodo critico seguito alla Prima guerra mondiale, in cui si manifesta un clima di

grande malessere sentito in particolare dai dadaisti, la cui caratteristica era stata la contraddizione, la negazione, la distruzione. Ovviamente, quelle che erano le provocazioni dada non potevano durare all'infinito. Tra l'altro i dadaisti non erano un gruppo compatto. Al contrario i surrealisti sono un insieme di scrittori, poeti, artisti molto ben organizzato. Costoro si affrettano a unirsi a Breton a Parigi subito dopo la pubblicazione del primo manifesto surrealista, che si proponeva di esplorare sistematicamente



Hieronymus Bosch, *Tritico delle delizie* (part.) Museo del Prado, Madrid



Pieter Bruegel il Vecchio, *Margherita la Pazza*, Museum Mayer van den Bergh, Anversa (part.) den-Bergh-Anversa.-Photo-©-KIK-IRPA-Brussel



Yves Tanguy, *La genesi*, Collezione Claude Hersent Meudon, France

l'inconscio e che permetterà agli aderenti di accostare, in apparenza casualmente, due diverse realtà l'inconscio e la coscienza.

Proprio ai suoi inizi il Surrealismo nasce come un movimento letterario con la scrittura automatica. Subito dopo si aggiungeranno tutti gli altri con uguali presupposti e cioè: l'ispirazione si trova alla soglia del sonno e nel subconscio, nelle cui zone remote si percepisce "l'eco della bocca d'ombra". In questa avanguardia, di conseguenza, confluisce largamente 1) la psicanalisi col suo caotico mondo dei simboli, i quali esprimono il dinamismo della psiche, nonché 2) le forze degli istinti e delle emozioni. Infatti, dall'analisi delle opere, si nota subito che il linguaggio dei segni ci rimanda messaggi inquietanti, in cui si può cogliere facilmente il riflesso dell'attività inconscia, ove il contrasto e la contraddizione eludono il controllo della coscienza. Pertanto, nel momento in cui essa "chiude gli occhi", piccoli o grandi demoni superano le barriere della mente e si esprimono nelle parole o nei dipinti, in cui due realtà distanti e contrastanti vengono accostate tra di loro e sole assumono importanza. In questo modo il fiore può trasformarsi in serpente, un colore rilassante

in uno opprimente e così di seguito.

In concreto, quale attività inconscia si vuole suggerire? E qui le strade divergono a seconda se si parla dell'inconscio *soggettivo* di Freud, le cui esperienze di natura traumatica appartengono all'infanzia dell'individuo o dell'inconscio *collettivo* di Jung, considerato un serbatoio di angosce ancestrali, che potrebbero risalire persino agli animali della preistoria, vedi mostri antediluviani, grovigli di serpenti e così via, i quali hanno sviluppato nell'individuo la stratificazione di emozioni legate al buio delle caverne, all'aggressione degli animali, alla fame, alla morte sempre in agguato e così di seguito.

In altre parole, gli artisti surrealisti devono fare il vuoto dentro se stessi e attendere i messaggi dell'inconscio. Il risultato sarà un accostamento di colori violenti e strani, di grovigli di linee orizzontali e verticali, di piani spezzati, figure geometriche rovesciate e così via, appunto perché il contrasto e la contraddizione esprimono la dinamicità dell'inconscio. Ne risultano accostamenti tra elementi disparati, in quanto l'inconscio è intessuto di contraddizioni. Ma, nonostante questo, su di esso vigila la mente, poiché la creazione ar-

tistica è relazione di fasi, di temi, di suggerimenti e così di seguito. Quanto detto, ovviamente, va contro l'idea che il Surrealismo sia da accostare alla schizofrenia. Infatti, il soggetto malato non raggiunge la catarsi, pur continuando a dipingere. In questo senso illuminanti sono le parole di Baudelaire: "Il meraviglioso privilegio dell'arte è che lo spaventoso, espresso in arte, diventa bellezza, e che il dolore ritmizzato, articolato, riempie lo spirito di una gioia tranquilla." Niente di più azzeccato per definire l'arte dei surrealisti, i quali, nella realizzazione delle loro opere, è vero, manipolano i simboli inconsci ma attraverso "innesti mentali", cioè attraverso il controllo della mente. Nella pratica del lavoro ecco cosa avviene.

Dopo la prima fase creativa, che coincide con l'apertura verso *l'ignoto dell'inconscio* con le sue immagini, ne subentra un'altra in cui quell'immagine evanescente ha l'esigenza di essere *formata*, e pertanto l'artista *deve* uscire dall'incantesimo, per organizzare la sua esperienza, suggerita dall'am-

biguità dei simboli, secondo un certo ordine. È a questo punto, allora, che deve intervenire la mente. Adesso sarà chiaro il motivo per cui il Surrealismo si propone come movimento internazionale, perché nell'inconscio non è possibile distinguere né fasi storiche, né luoghi geografici precisi.

È il 1925 l'anno in cui tale avanguardia fa la sua prima apparizione in pubblico con una mostra alla "Galerie Pierre" di Pierre Loeb a Parigi, determinando negli spettatori un incredibile choc, perché per la prima volta essi vengono messi a contatto con un mondo che rivela apertamente le proprie angosce, i propri sogni, le proprie inquietudini... Si osservi il dipinto: *La genesi* di Yves Tanguy. Cosa si nota? Innanzitutto l'uso di colori tenui, sulla sinistra un oggetto indefinito culmina in un tronco, che rappresenta un'immagine vitale soprattutto attraverso il ramoscello in cima. A fianco, sempre sulla sinistra, si staglia un obelisco da cui si diparte un filo sul quale avanza a stento, a causa del vento e in bilico, una figura femminile,



Max Ernst, *Gli occhi del silenzio*, Saint Louis University Gallery of Art Washington, USA



Francis Picabia, *Hera*, 1928, Collezione privata

la quale si dirige verso una mano che trattiene un bastoncino. Sotto il filo, è dipinto un serpente con una spira chiusa e un cono nero rovesciato. L'obelisco, il tronco fiorito, la mano con il bastoncino sono simboli fallici maschili, mentre la donna coi capelli agitati dal vento e il cono sono simboli femminili e sono, infatti, di uguale colore.

Quale senso ha il vento che soffia contro la donna? La *potenza* maschile è contraria rispetto a quella femminile, però la spira chiusa del serpente indica unione, sottolineata dal cono rovesciato. A questo punto, si può parlare di caos scaturito dall'inconscio nelle opere degli artisti surrealisti? Certamente no, perché i simboli inconsci vengono successivamente organizzati dalla mente.

Tra l'altro l'interpretazione dei dipinti dei surrealisti ha molto in comune anche con la *cultura ermetica*, di cui si è ampiamente letto nei numeri molto arretrati di "InCamper", che si possono comodamente consultare on line, a proposito del periodo che va dalla fine del Trecento agli inizi del Settecento, quando l'Illuminismo spazzò via questa cultura.

Passiamo ora all'inconscio collettivo con l'esaminare un dipinto di Max Ernst. L'opera si intitola: "Gli occhi del silenzio". Se ci si *immerge* per un momento in quest'opera, si avvertirà un senso di soffocamento, perché ogni via di fuga è preclusa, in quanto un occhio blocca il transito. È come se tutti gli animali terrificanti, che hanno preceduto la comparsa dell'uomo sul pianeta, fossero presenti in questo lavoro e, quindi, rispetto alle teorie di Freud esaminati nel dipinto "La Genesi", qui siamo più vicini alla rappresentazione dell'inconscio collettivo di Jung.

Si consideri attentamente l'occhio. Esso è rappre-

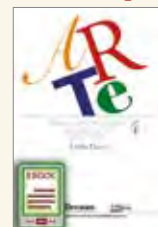
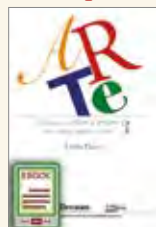
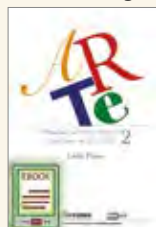
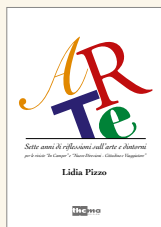
sentato in una fase pre-umana e suscita un vero e proprio terrore. Come per magia, le ansie, che ha provato l'uomo che si è trovato in una situazione di pericolo, sono qui concentrate e riassunte. Lo stesso grido di aiuto è soffocato dalla luce fredda. Cosa rimane, allora? Solo il silenzio e gli occhi immobili che ci perseguitano.

Ora, guardiamo un altro dipinto: *Hera* di Francis Picabia. Al contrario dell'opera di Max Ernst, qui si "respira" un'atmosfera più serena. L'antitesi, ad esempio, tra elementi maschili e femminili, propria di alcuni artisti surrealisti, in questo contesto appare superata e lo si nota dalla serenità dei molti volti di donna durante l'abbraccio amoroso. La composizione stessa, attraverso quelle nuance primaverili, ci restituisce un'atmosfera gioiosa e quasi quasi ci sembra di udire per davvero il canto degli usignoli.

In conclusione, gli artisti surrealisti non sono rimasti invischiati nei simboli dell'inconscio, anzi quegli stessi simboli sono diventati un mezzo comunicativo. Costoro, pur essendo partiti dalla distruzione, sono, poi, approdati alla creazione vera e propria, perché tali simboli sono stati elaborati dal pensiero e nell'ultimo lavoro citato l'artista ha bilanciato l'attività della mente inconscia con l'attività cosciente. Lo ripetiamo ancora una volta. Certo, tanti concetti su cui hanno lavorato i surrealisti sono molto complessi, ma approfondendo l'argomento, magari con una ricerca realizzata per mezzo del computer, si comprenderà facilmente come questa avanguardia sia molto vicina al *sentire* della contemporaneità, che poi è il nostro sentire, tanto quanto quello degli artisti, solo che loro sono stati capaci di esprimerlo attraverso l'arte, mentre noi...

VIVERE OLTRE L'OVVIO: UNA GUIDA SPECIALE PER COMPRENDERE L'ARTE DI LIDIA PIZZO

Una serie di articoli per accompagnare chi vuole vivere oltre l'ovvio e scoprire, comprendere l'arte, sono a disposizione nei tre libri ARTE che arrivano al 2017, scaricandoli gratuitamente da <http://www.nuovedirezioni.it/publicazioni.asp>



I successivi articoli sono a disposizione, scaricandoli sempre gratuitamente da <http://www.nuovedirezioni.it>
Buona lettura, Grazia Semeraro

I Surrealisti

Ernst, Magritte, Delvaux, Tanguy

di Lidia Pizzo

Nello scorso numero di questa rivista, che si distingue dalle altre per la cura delle immagini, è stato trattato, nelle sue linee generali, il Surrealismo. Ora esaminiamo i suoi interpreti principali, non senza aver prima richiamato alla memoria e in sintesi alcuni concetti fondamentali.

Per gli artisti di questa avanguardia il conscio e l'inconscio non sono altro che due forze in drammatico contrasto, che non è possibile separare, ma che bisogna accettare nel loro confliggere. Perciò i protagonisti di questa avanguardia si serviranno di ogni mezzo espressivo: immagini fotografiche e cinematografiche ma anche di tecniche tradizionali, e non, pur di opporsi al buon senso e decoro borghesi, che non sono altro che ipocrisia. Come già per altri movimenti e avanguardie, il centro propulsore è Parigi.

Tra i maggiori esponenti bisogna annoverare Max Ernst, al quale si è accennato nel numero precedente di questa rivista, rappresentato egregiamente al Guggenheim di Venezia con diverse opere davvero pregevoli.

L'artista nasce a Brühl, cittadina non lontana da Colonia nel 1891, segue un regolare corso di studi e pensa di laurearsi in filosofia. Da ragazzo spesso accompagnava il padre, pittore dilettante, a dipingere nella foresta, così, ad un certo punto, attratto fortemente dalla passione per l'arte, abbandona l'Università e decide di dedicarsi a tempo pieno. A Parigi incontra il geniale Apollinaire. Nel frattempo scoppia la prima guerra mondiale ed Ernst va al fronte, ma viene gravemente ferito e quindi congelato. Nel 1919 per un certo periodo fa esperienza nel Dadaismo, poi conosce le opere di De Chirico e ne rimane fulminato. Qualche anno dopo si lega di amicizia, sempre a Parigi, con André Breton, uomo di vastissima cultura e di insaziabile curiosità, che



Max Ernst, Frottage, *The Wheel of Light from Natural History*, Moma, New York

nel 1924 pubblicherà il *Manifesto del Surrealismo*. Max Ernst è un artista dalla fantasia inesauribile, che, come sostiene Argan, contesta “lo stile come criterio unitario di interpretazione della realtà, la tecnica come procedimento operativo dipendente dallo stile”. Infatti, pur di esprimere il proprio pensiero egli si serve di qualsiasi mezzo.

Già nel 1919 aveva creato una serie di collage servendosi di illustrazioni di riviste, cataloghi vari, romanzi popolari, pubblicità e così via, tutti materiali molto ordinari con cui compone opere di una eccezionale potenza figurativa allucinatoria.

L'inconscio non poteva non attrarre l'artista, che lo analizzerà con continuità riempiendo i suoi quadri di simboli sempre più complessi e sempre più enigmatici. Inventa, quasi per caso, una nuova tecnica espressiva: il *frottage*. Trovandosi in una camera d'albergo, la sua attenzione viene catturata dai listelli assai consumati, a causa dei continui lavaggi, della pavimentazione. A questo punto Ernst non fa altro che collocarvi sopra dei fogli di carta e strofinarvi della grafite, ottenendo così del-

le strutture, delle figurazioni immaginarie, le cui linee vengono accentuate laddove ritiene opportuno. È nato il *frottage*, che è esposto per la prima volta nel 1925 alla “Galerie Pierre” di Pierre Loeb. Per il nostro artista, nella realizzazione di un’opera, è importante captare “il punto sottile del tempo in cui la veglia e il sonno diventano indistin-

guibili”, come sosteneva alcuni decenni prima lo statunitense Edgar Allan Poe, (1809 –1849), ed esprimerli al meglio con qualsiasi mezzo. Cosicché, in un quadro, iniziando da un’immagine, si può sviluppare tutto un gioco di associazioni alogiche. Infatti, l’artista “non dipinge il sognato ma sogna dipingendo”. Come sosteneva il citato Argan.



Max Ernst, *Due bambini minacciati da un usignolo*, Museum of Modern Art, New York

Ed ancora, nei suoi lavori Ernst evidenzia l'opprimente inganno della realtà e per far questo osserva con acuta ironia la società del suo tempo e ne mette in risalto l'effimero razionalismo e la sua subcultura. Ne consegue che nei suoi quadri si stratifica un complesso di associazioni che, solo all'apparenza, possono sembrare prive di logicità. In realtà è come se egli osservasse i suoi lavori dal punto di vista dello spettatore.

Nel numero scorso di Nuove Direzioni è stato ampiamente commentato: *L'occhio del silenzio*, ora si osservino: *Due bambini minacciati da un usignolo*. Ci si aspetterebbe di vedere rappresentato un bell'usignolo, in quanto segno di leggiadria e di canto, messo in pericolo da due bambini, invece l'artista inverte il senso comune ed è l'usignolo che minaccia i ragazzini. In questo quadro, in verità, la morte non è rappresentata ma, peggio ancora, malignamente sospettata, data come una sfida, che sembra esplodere con maggiore incisività grazie alla visione assai nitida e tersa.

Altro artista surrealista famoso è: René Magritte (1898-1967). Egli nasce a Lessing in Belgio e qui trascorre molta parte della vita. Frequenta il liceo, dopo di che si iscrive all'Accademia di Belle Arti. All'inizio è attratto dal Futurismo, la cui esperienza lo induce ad interrogarsi oltre che sul rapporto tra l'oggetto e la sua forma, anche tra l'immagine dipinta e quella reale. Tuttavia, è la Metafisica di de Chirico ad affascinarlo e subito dopo l'ambiente surrealista parigino, che gli fa porre ancora una volta la domanda sulla questione del rapporto tra l'oggetto e la sua rappresentazione, nonché sul divario incolmabile tra linguaggio e realtà e, caso unico tra i surrealisti, Magritte si mostra fortemente critico nei confronti della psicanalisi, per concentrarsi, invece, sul *mistero* della realtà. Infatti, egli dipinge oggetti familiari in modo tale che sembrano "urlare", poiché sconvolgono l'ordine naturale, pur di rendere visibile il loro "mistero". Diversamente dai quadri dei surrealisti parigini, i lavori di Magritte presuppongono un pensiero lucido, sicché le cose reali assumono un senso poetico nuovo, mediante uno scambio del tutto naturale tra gli oggetti stessi grazie al loro straniamento o tramite la creazione di oggetti nuovi oppure trasformando gli oggetti stessi senza tralasciare l'uso di parole associate all'immagine e così di seguito.

Pertanto, quello che più risalta agli occhi dell'osservatore è che Magritte nei suoi quadri mette spesso in evidenza l'assurdità delle cose banali. Ad esempio nell'opera: *Tentativo impossibile*, l'artista indaga, come nella maggior parte dei suoi quadri, il rapporto tra la realtà e la sua immagine.

Infatti, nel realizzare il quadro non fa una copia del modello che ha davanti, ma direttamente dipinge il modello, cosa impossibile nella realtà, ma possibile nell'arte che vive di una vita propria, cioè vive autonomamente rispetto alla realtà. Tra l'altro tutto è giocato sui toni freddi, che rendono ancora più enigmatico il quadro.

E se si dice che la pittura è, per tradizione, considerata lo specchio del mondo esterno, ecco che arriva il nostro Magritte a confutare l'idea con un'opera



René Magritte, *Tentativo impossibile*, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota



René Magritte, *Il falso specchio*, MoMa, New York

celeberrima: *Il falso specchio*. La medicina ha insegnato che il nostro occhio funziona come uno specchio, infatti quella parte di realtà che l'occhio percepisce viene riflessa sulla retina. Allora l'artista non fa altro che rivolgere la sua attenzione proprio a questa, che assume l'aspetto di ciò che riflette, cioè la rappresentazione del cielo all'interno dell'occhio. Questo escamotage ci suggerisce non una realtà esterna, come potrebbe sembrare ad un primo sguardo, ma una realtà tutta interiore, un pensiero profondo.

Da notare la pupilla nera, la quale rassomiglia ad un *sole nero*, che in alchimia, (di cui i surrealisti erano ottimi conoscitori) come ricordato a proposito della "Melancolia" di Durer (V. InCamper N. 136) rappresenta la prima fase dell'*opus*, cioè di quel percorso spirituale, che guida l'iniziato alla vera conoscenza.

In altre parole, osservare un quadro di Magritte significa non solo bearsi della sua bellezza ma in primo luogo mettere in moto la mente, per scoprire significati ulteriori, come del resto dovrebbe essere per qualsiasi opera d'arte.

Altro surrealista, magari meno noto rispetto ai primi due, ma ugualmente importante è Paul Delvaux, anche se non ammise mai di esserlo, contraddicendo perciò la realtà della figurazione dei suoi dipinti; anzi l'artista si definiva un "realista poetico", ma gli agganci con l'avanguardia surrealista sono fin troppo evidenti. Belga come Magritte nasce nel 1897 a Antheit. Segue studi classici e poi si iscrive

all'Accademia di Belle Arti di Bruxelles ove si laurea in Architettura e pittura decorativa. I suoi primi dipinti risentono in verità del Realismo naturalista, ma rivissuto in chiave assai originale, e successivamente dell'Espressionismo. Ma nessuna di queste correnti lo soddisfa. "C'era qualcos'altro che volevo trovare. Ancora non sapevo con precisione che cosa potesse essere. Fu allora che scoprii Giorgio de Chirico, e fu lui, d'un tratto, a mettermi sulla strada giusta." Come lo stesso Delvaux afferma.



Paul Delvaux, *Les Courtisanes*, Coll. privata (particolare)

Subito dopo scopre la pittura del conterraneo René Magritte e quindi il Surrealismo. Da questo momento in poi la sua arte acquista una fisionomia ben definita, che lo rende grande narratore dell'inconscio. Ciò gli permette di creare coinvolgenti scenografie di sogno particolarmente inquietanti, in cui sono presenti frequentemente figure femminili nude o seminude, il cui corpo è spesso spet-

trale, misterioso, immerso in luoghi sospesi tra la modernità e l'antichità classica. Sono donne simili a icone con gli occhi dilatati, le cui pose restano misteriosamente sospese tra il sogno e la mitologia, come si evince dall'immagine riportata: *La terrasse*. Qui si respira un'atmosfera impregnata di perfezione classica e di erotismo, come del resto in molti altri dipinti, tanto che nel 1954 alla Biennale



Paul Delvaux, *La Terrasse*, Coll. privata (particolare)



Yves Tanguy, *La moltiplicazione degli archi*, MoMa, New York

di Venezia il Patriarca Roncalli (futuro papa Giovanni XXIII) proibisce agli ecclesiastici di visionare le opere, allo stesso modo a Ostenda una mostra è vietata ai minori di 18 anni.

In sintesi, osservando le opere di Delvaux notiamo come esse emanino una sottile, rassegnata nostalgia, una sensazione di mancanza, per cui lo spettatore ha l'impressione di trovarsi di fronte ad indecifrabili allegorie, di cui non conosce i codici per comprenderle.

Un cenno merita Yves Tanguy, le cui opere non

hanno avuto la risonanza degli altri surrealisti ma sono ugualmente importanti, perché pervase da un grande senso di solitudine e di mistero. È come se le immagini tracimassero dal subconscio simili a impronte, a oggetti non riconoscibili dal mondo esterno eppure reali, di una realtà allucinante, ossessiva, approfondita, soprattutto negli ultimi anni, attraverso la precisione del segno e la conformazione dell'immagine che assume carattere fotografico. Basti osservare la sua ultima opera: *La moltiplicazione degli archi*.

PER CHI VUOLE VIVERE E VIAGGIARE OLTRE L'OVVIO

Nei libri dedicate all'“ARTE”, scaricabili gratuitamente aprendo <http://www.nuovedirezioni.it/pubblicazioni.asp>, Itria Maria Carmela "Lidia" Pizzo insegna come comprendere il linguaggio di pittori e scultori.



Buona lettura,
Grazia Semeraro

LE GUIDE SPECIALI PER COMPRENDERE L'ARTE

I libri della collana **thema** su

Nuove Direzioni

I Surrealisti (2)

Dalì, Mirò, Giacometti

di Lidia Pizzo



Salvador Dalí, *Il gioco lugubre* - Coll. privata - Parigi

I pittori surrealisti sono davvero tanti, anche perché l'avanguardia si prolunga per molti anni fin quasi ai giorni nostri.

Se si dovesse citare il nome del primo artista che viene in mente, certamente si indicherebbe Salvador Dalí, perché seppe diffondere la sua immagine e le sue opere attraverso ogni mezzo di comunicazione, compreso il pubblicitario. E a proposito di pubblicità pensò bene di sposare nel 1929 Gala, un'espatriata russa molto colta, già moglie del noto poeta Paul Eluard ma altresì amante di Max Ernst, di cui fece scullore, a suo tempo, il *ménage a trois*, del resto ripetuto con Dalí e Amanda Lear.

Ma, tralasciamo queste curiosità per dire che l'artista nasce in Spagna a Figueras nel 1904 da una famiglia benestante e muore nel 1989 nella stessa città, quindi la sua è una vita abbastanza lunga e produttiva. Artista poliedrico si interessa di scultura, fotografia, cinema. Con Bruñel, infatti, collabora al cortometraggio: *Un chien andalou* interpretato e scritto dal primo. Redige articoli, divulga la psicanalisi, cambia repentinamente la rotta religiosa, passando dall'ateismo alla conversione, anche se il suo cattolicesimo rimarrà sempre piuttosto visionario.

Quanto all'arte, i suoi grandi amori sono legati al Rinascimento italiano, all'universo dei sogni, delle allucinazioni e così di seguito, vissuti al modo di una sfida, di un'aspirazione alla perennità delle sue opere. Come per ogni artista surrealista anche per Dalí l'interpretazione dell'avanguardia è molto personale, e lui stesso la definisce



Salvador Dalí, *Le tentazioni di S. ant'Antonio* - Coll. privata - Bruxelles

“paranoico-critica”, proprio perché riesce a razionalizzare il delirio.

In altre parole, Dalí non fa altro che sistemare e utilizzare in modo critico le sue immagini visionarie e deliranti. Tuttavia, a volte, gli accade di trascendere nell'eccentricità, nella megalomania, nel senso di onnipotenza, perché ha la presunzione di reinventare tutta la realtà che lo circonda e, infatti, spesso si compiace nel rappresentare il mostruoso, ma il cui vero obiettivo è quello di scandalizzare, scandalo però che si volge a suo esclusivo vantaggio, sicché i miti surrealisti, a cui aveva detto di credere, vengono smentiti. Per questi motivi ed altre eccentricità nel 1936 viene espulso dal gruppo surrealista.

Si osservi: *Il gioco lugubre*. Esso rappresenta un atto di evirazione ben espresso dalla figura dal corpo lacerato in mezzo a tanti simboli, che dovrebbero esprimere virilità: l'ombrello, i cappelli maschili, una mano con una sigaretta e così via. La composizione si articola su tre piani verticali. Nel primo sull'estrema destra compaiono due figure abbrac-

ciate, oltre i gradini in secondo piano emerge, come si diceva, il corpo lacerato, che termina nel profilo di una testa che bacia una cavalletta. Infine, nel terzo piano è rappresentata una statua di marmo, che tende una mano enorme e si copre il volto, a significare la soddisfazione, che scaturisce dalla violenza.

Certamente più appartato e anche più anziano del nostro protagonista citato è un altro spagnolo: Joan Miró, nato a Barcellona nel 1893 e morto nel 1983. Frequenta un istituto tecnico e contemporaneamente segue i corsi dell'Accademia La Lonia e successivamente quelli dell'Accademia Francisco Gali sempre a Barcellona. Nel 1919 si trasferisce a Parigi ove incontra il suo connazionale Picasso e partecipa alle manifestazioni dada. Successivamente entra in relazione con Breton e firma nel 1925 il Manifesto surrealista.

Una certa leggenda vuole che questo sia un artista *facile*, ma niente di più errato, perché Miró chiede, invece, molto al fruitore: comunicare da poeta a poeta. Sosteneva infatti che: “ogni granello di



Joan Miró, *Autoritratto I* - MoMa - New York

polvere possiede un'anima meravigliosa. Ma per comprenderla bisogna trovare il senso religioso e magico delle cose, quello dei popoli primitivi..." Il granello di polvere oggettivamente è unico e insostituibile, è meraviglioso e questo modo di vedere la realtà deve diventare quello dell'osservatore.

Tecnicamente egli abolisce la simmetria degli elementi, per cui il vuoto diventa basilare nel groviglio dei segni e delle figurazioni. A questo si aggiungano i colori timbrici cioè senza l'uso del chiaroscuro, e soprattutto l'abolizione della profondità insieme all'invenzione di segni spesso ricorrenti nelle sue opere. Mirò, più di ogni altro artista, è riuscito a liberarsi dalla tradizionale figurazione propria dei surrealisti, per appropriarsi dell'astrattismo più rigoroso, pur rimanendo nell'ambito dell'avanguardia surrealista e questo è potuto avvenire perché egli è rimasto legato a una precisa intenzione figurativa, sognata, esuberante e giocosa oltre che fantastica. Osservando i suoi dipinti si ha la sensazione che siano stati creati di getto. Niente di più errato, alcuni di essi, addirittura, hanno richiesto un'elaborazione di anni come l'*Autoritratto*. Intanto, osserviamo gli elementi che compaiono più spesso nelle sue opere: astri, lune, soli, esseri che sembrano avere una natura animalesca, simboli sessuali, segni come virgole, accenti, asterischi e così via. Una questione discussa a lungo dai critici è quella dei titoli che Mirò dà ai suoi dipinti, il che avviene dopo che l'opera è stata conformata e non prima. Di conseguenza è difficoltoso, a volte, far coincidere detti titoli con le forme rappresentate, appunto perché l'artista nella realizzazione di una qualsiasi opera si serve di un automatismo grafico-pittorico generato dalle immagini latenti, che la sua psiche ha messo in campo e che daranno vita ai personaggi o ai paesaggi e quindi solo una volta realizzati potranno avere un titolo.

Opera assai interessante di Mirò è: *La nascita del mondo*. Essa si rifà al processo creativo dell'artista, allorché questo sfugge alla verifica della sua razionalità. L'opera è del 1925 ed è famosa anche per l'uso del dripping o sgocciolamento, che fu successivamente utilizzato da Pollock che, invece, ne viene considerato l'inventore. In questa tela l'artista versa strati di vernice nera trasparente che ripulisce in modo non uniforme, poi vi sgocciola una vernice oca dall'alto verso il basso a formare dei piccoli rivoli. Il tutto rimanda, come concetto, al processo

creativo dell'artista e alla molteplicità delle emozioni che esso suscita in lui. Una volta essiccato il tutto, vengono aggiunte le forme. Come si può facilmente osservare nell'opera citata, che rappresenta al meglio le istanze del surrealismo mironiano. Aggiungiamo un'altra opera poco nota al grande pubblico ma che, a nostro avviso, rivela più di una caratteristica della personalità di Mirò: *Autoritratto I*. Esso risale al 1937-38, ma l'artista vi lavora per molto tempo, dopo essersi lungamente analizzato allo specchio. La tecnica è mista cioè olio e matita e, per come sono trattati, comunicano un effetto di trasparenza, come se l'autore volesse mostrare ai fruitori la propria tensione psichica, pur di rintracciare una possibilità espressiva nell'arte. (Non dimentichiamo che siamo in piena guerra civile spagnola.). Ci colpiscono questi grandi occhi che si aprono sul mondo quasi volessero suggerirci che l'artista è deciso a continuare il proprio sperimentalismo e a promuovere le proprie spinte creative. Nel 1960, quindi dopo moltissimi anni, l'artista, volendo sottolineare l'evoluzione della sua arte e della sua psiche, fa riprodurre il ritratto e su di esso tratterà un altro volto con segno infantile a suggerire che il Mirò tormentato del passato ha lasciato il posto a quello attuale, giocoso e ironico. È naturale chiedersi come mai l'artista dall'aspetto tragico del primo autoritratto sia passato al secondo. La risposta non è difficile. Egli è riuscito, attraverso la pittura, ad affrancare il suo spirito per mezzo dell'autoironia, la contraddizione, l'umorismo. In conclusione, con tutta la sua opera Mirò ha creato un linguaggio pittorico ma anche scultoreo personalissimo, che non ha riferimenti in altri artisti, correnti o avanguardie ma nasce, come l'araba fenice, ogni volta che l'artista crea una nuova opera, opera che scaturisce dalle pieghe più profonde dell'inconscio e del sogno, e pone in essere quell'universo immaginifico, che è, poi, in ognuno di noi. Ed è questo il motivo per cui i critici sostengono che l'artista è arrivato a dare corpo all'universale. Infatti, la sua arte a distanza di tanti decenni piace ancora al fruitore, che cercherà di "sentire" e comprendere ciò che l'artista ha voluto comunicare. Torniamo per un momento all'Avanguardia surrealista. Intorno agli anni '30 del '900 si comprese chiaramente che essa aveva a che fare con la realtà più di quanto volesse ammettere. Infatti, molti degli avvenimenti previsti da taluni artisti si erano avve-



Joan Miró, *La nascita del mondo* - MoMa - New York



Balthus, *La settimana dei quattro giovedì* - Coll. priv.

rati. Si diceva poco sopra che la maggior parte dei surrealisti visse le due guerre e tutta la devastazione che queste apportarono e che non potevano non lasciare un segno profondo.

Tra di essi non dimentichiamo Balthasar Kossowski, conosciuto meglio con lo pseudonimo di Balthus (Parigi, 1908 - 2001). Il padre è un aristocratico polacco, che si interessa di critica d'arte, di

storia e di pittura, mentre la madre, pittrice russa, è un'animatrice di salotti culturali. Quindi, il Nostro si forma in un ambiente colto, che lo stimola ad esprimere la propria creatività. Tuttavia, egli rifugge dagli insegnamenti accademici e preferisce esprimersi sostanzialmente da autodidatta.

Durante un viaggio in Italia è affascinato dal Rinascimento. Si accosta anche alla Metafisica e al



Balthus, *Balthus il re dei gatti*, Museo Vodese delle Belle Arti (MCB-A) - Losanna



Balthus, *Teresa su un banchetto* - Coll. privata -

Surrealismo, di conseguenza le sue opere risentono delle varie contaminazioni. Restano famosi i suoi interni con figure, in particolare giovani fanciulle. Sono immagini sospese dove non esiste lo spazio e il tempo, bloccate in una calma ove tutto può accadere ma niente accade mai. Artista appartato, a differenza di Dalí, non ama le luci della ribalta, anche se ha amici del calibro di Fellini, Guttuso e altri. Predilige, invece, la calma e la riflessione del suo studio davanti a una tela.

Diceva spesso: “Amo le ore trascorse a guardare la tela, a meditare davanti ad essa.” Pur vivendo nel lusso, nella quiete, circondato da belle donne amava la solitudine.

Nelle sue opere è presente sempre una nascosta os-

sessione per l'inconscia carica erotica delle giovani fanciulle.

Nella figura: *La settimana dei quattro giovedì*, che si riferisce all'abitudine delle scuole francesi di restare chiuse il giovedì, vediamo un'adolescente succintamente vestita abbandonata al sonno su una poltrona, mentre una figura di spalle sta alla finestra. Accanto al viso della ragazza un gatto, che la guarda sornione, senza dubbio l'alter ego dell'artista. Il tutto carica l'atmosfera del dipinto di un desiderio sessuale, di un senso di minaccia, di cupo presagio.

Tuttavia, non tutti i critici sono d'accordo nel ritenere Balthus surrealista, alcuni lo annoverano piuttosto nel *Realismo magico*.

PER CHI VUOLE VIVERE E VIAGGIARE OLTRE L'OVVIO

I libri dedicate all'“ARTE” sono scaricabili gratuitamente aprendo <http://www.nuovedirezioni.it/publicazioni.asp>



Titolo collana: *Arte*
Autore: *Lidia Pizzo*

LE GUIDE SPECIALI PER COMPRENDERE L'ARTE

I libri della collana **thema** su

NuoveDirezioni

Astrattismo geometrico

Verso altri orizzonti del reale

di Lidia Pizzo

Frequentemente in questi ultimi articoli si è accennato al fatto che è difficile seguire cronologicamente i vari movimenti e avanguardie artistiche a partire dalla fine del diciannovesimo secolo a causa del loro moltiplicarsi quasi simultaneo. Avendone trattate la maggior parte non ci resta che l'Astrattismo.

Molto spesso, davanti a un quadro di Magnelli, tanto per fare un nome, osserviamo disorientati le forme e poi affermiamo: "Boh! Arte astratta! Non comprendo nulla."

Con ogni probabilità non abbiamo approfondito storicamente e culturalmente sia il periodo in esame che i vari principi ispiratori.

Dicevamo che, come date, siamo sempre nei primi decenni del '900 e ancora una volta, e teniamolo sempre a mente, sosteniamo che l'Astrattismo elimina l'oggetto in pittura. Ma, ciò non avviene improvvisamente, è frutto, invece, di antecedenti sia storici che artistici, a cui molto spesso abbiamo accennato e che giova ripetere. Tra la fine dell'800 e i primi decenni del 900 gli artisti vivono un momento di grande crisi. La rivoluzione industriale porta verso un profondo rinnovamento del capitalismo, che ora è al culmine della sua ascesa e quindi del suo potere, mentre il *quarto stato*, gli operai insomma, prendono sempre più coscienza dei propri diritti. Molte sono però le incrinature del sistema, che sfoceranno nella carneficina della prima guerra mondiale e in Russia nella "Rivoluzione d'Ottobre".

Nel frattempo, Marx dà vita al *materialismo storico*, mentre dal punto di vista scientifico Darwin scopre l'evoluzione della specie e Freud l'inconscio, Einstein la teoria della relatività e il filosofo Bergson parlerà dell'*élan vital*, in



F. Kupka, *Tasti di pianoforte e lago*, Národní Galerie, Praga

quanto spinta originaria in divenire irrazionale. E non può mancare Nietzsch, visto ora come esaltatore di esasperato individualismo col suo Superuomo ora di altra irrazionalità.

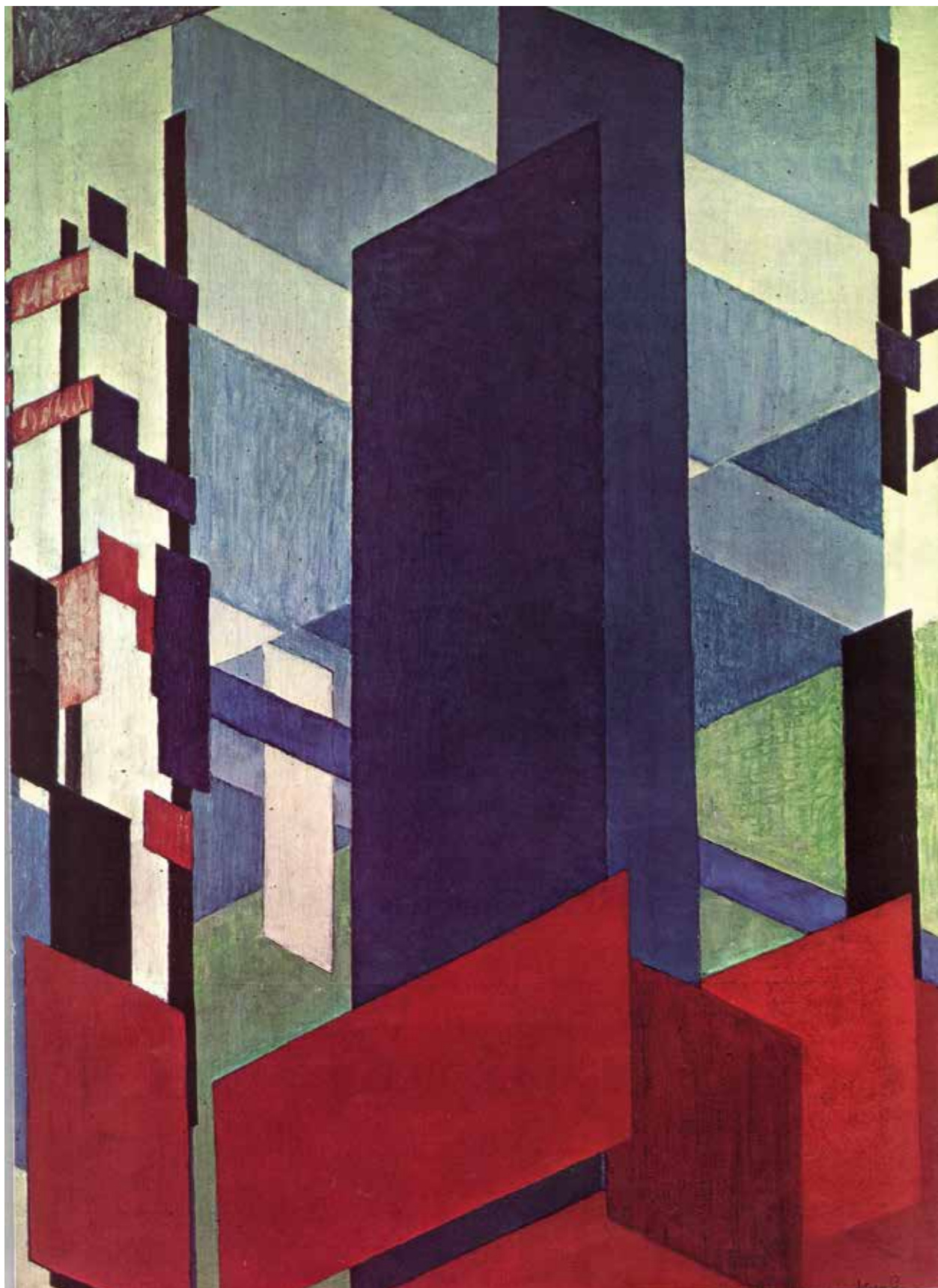
La fotografia si diffonde largamente ed esonererà gli artisti dalla rappresentazione della realtà, pertanto si rivelerà fondamentale per la nascita dell'Astrattismo.

Microscopio e telescopio fanno la loro comparsa e allargheranno la visione del mondo.

E l'artista? Tra capitalismo e quarto stato sta al margine, mantenendo un atteggiamento anarcoide e individualista. Non vende i suoi quadri e quindi spesso è costretto a vivere in affanno, anche perché è scomparsa la figura del mecenate.

Queste le principali linee storiche, che arricchiscono il secolo e a cui abbiamo accennato anche altre volte.

Relativamente all'arte, abbiamo sostenuto poco sopra che la macchina fotografica fa scoprire agli artisti la vocazione non figurativa, in quanto il mezzo tecnico ha liberato l'opera da una sua funzionalità, che era stata quella di riprodurre fatti e oggetti della realtà. A questo punto l'artista è costretto a scoprire una nuova ragione di esistenza per la sua attività: la *pittura pura*, in quanto espressione della sua interiorità e per far questo deve trasgredire le regole tradizionali in funzione della libertà creativa.



F. Kupka, *Architettura filosofica*, Galleria Luis Carré, Parigi



R. Delaunay, *Primo disco simultaneo*, Coll. Mr. e Mrs. Burton G. Tremaine, Meriden, Connecticut

In estrema sintesi semplificativa, la fotografia si era sostituita all'arte diventando il linguaggio dell'oggettività, mentre all'arte non resterà altro che scoprire un linguaggio alternativo a quello tradizionale.

A complicare le cose sin dalla fine dell'800 e gli inizi del secolo successivo si pone per gli artisti il problema del colore.

Lo Chevreul vissuto ben 103 anni dal 1786 al 1889, già nel 1839 aveva pubblicato degli studi sul colore e sulla luce, in cui dimostrava, attraverso il principio del *contrasto simultaneo*, l'aumento di luminosità di un colore in seguito all'accostamento di due complementari.

Questa sperimentazione sarà poi ripresa dai pittori. Ne conseguirà che bisogna dipingere le cose colorate non come sono nella realtà ma come l'artista le percepisce e le *sente*. Ma ciò che lui *sente* può non essere qualcosa di oggettivo e quindi non resta altro che l'*astrazione*.

Ricordiamo alcune opere di Boccioni (N. 53 Nuove Direzioni) o di Braque senza parlare di Balla (n. 52 di Nuove Direzioni) o di Delaunay che già avevano affrontato il problema. Alla resa del colore ovviamente si aggiungerà quello della luce e della sua scomposizione, quindi anche quello della forma.

Ed ora cerchiamo di localizzare l'Astrattismo. Per la verità, secondo studi recenti, non si dà la paternità di questo movimento a Parigi, come sempre era avvenuto, ma anche ad altre città d'Europa come Berlino, Dresda, Vienna, (v. n. 40 e 43 di Nuove Direzioni) o la stessa Russia e così via. E non può mancare la personalità di Kandinskij (v. n. 40 e 41 di Nuove Direzioni) a cui si aggiunge quella di Paul Klee (v. n. 43 di Nuove Direzioni).

Se non si possono rintracciare i numeri cartacei basta cercare su internet: http://www.nuovedirezioni.it/sfoglia_numero.asp?id=43&tn=16&pages=0) Secondo Klee il passaggio dalla rappresentazione alla non oggettività scaturisce dal desiderio dell'artista di cogliere le origini del reale e quindi dell'uomo, nonché le anomalie dell'esistere, a cui si aggiunge: "...la gioia esplosiva di colori e linee in particolari rapporti."

Lo stesso Vassily Kandinskij, ad esempio, sosteneva che il giallo e più ancora l'arancio sono colori che si avvicinano a chi guarda, mentre il viola e l'azzurro se ne allontanano. Il rosso rimane immobile rispetto all'osservatore.

A quanto sopra, l'artista associa la variazione di questi stessi colori in rapporto alla forma, che li delimita, sia essa cerchio, quadrato, triangolo e così via nonché alla combinazione di queste stesse forme.

Infatti, egli vorrebbe attribuire alla pittura un linguaggio esatto simile a quello della musica.

In riferimento a quanto si è affermato, relativamente all'Astrattismo, si formano due filoni: uno tende a usare il linguaggio della pittura a fini comunicativi ed espressivi come per Kandinskij e compagni, l'altro a fini concettuali, conoscitivi, formali e così via, di cui diremo. E comunque le due forme prendono il via a partire dal secondo decennio del 900 e saranno riprese dopo la seconda guerra mondiale con la nascita dell'Informale e di altre correnti.

Tornando ai primi decenni del 900, dopo il primo filone dell'Astrattismo, trattato nel n. 40 e segg. di Nuove Direzioni, passiamo ora a trattare quello geometrico. Esso, però, non rimanda ad alcun elemento naturalistico né metaforico e rinuncia volontariamente a comunicare sensazioni e sentimenti in favore di una via fattuale



R. Delaunay, Ritmo senza fine, Museo Nazionale d'Arte Moderna, Parigi

A. Magnelli, *Fiorenza*, Kunsthhaus, Zurigo

e sociale, che spesso tenderà verso l'architettura e il design.

Tra i maggiori rappresentanti di questo filone, oltre a Kandinskij, tra gli altri ricordiamo Kupka, Delaunay, Malevic, Mondrian, Arp, ognuno dei quali apre verso differenti aspetti dell'Astrattismo.

Molti lettori, a questo punto, si staranno chiedendo se, senza avere elementi concreti, cioè immagini di riferimento, ci possa essere comunicazione con il fruitore.

In realtà, gli astrattisti sostengono che la comunicazione può avvenire come con le parole, cioè per *convenzione*, in cui segni e forme sostituiscono il referente esterno. E comunque, questi concetti saranno più chiari man mano che ci addenteremo nel pensiero dei vari artisti.

Iniziamo da Frantisek Kupka (1871-1957), di origine cecoslovacca, che dipinge tele ispirate alla musica. Esse sono come un'architettura

astratta di colori, una specie di fuga cromatica realizzata secondo una rigorosa disciplina matematica, che sembra attingere alla musica di Bach, piuttosto che ai principi romantici dell'ispirazione spontanea.

In figura un'opera molto conosciuta: *Tasti di pianoforte e lago* in cui i tasti dello strumento, salendo verso l'alto, si dissolvono, per diventare tutt'uno con il lago.

Non si può trascurare la personalità di Robert Delaunay (1885-1941), che rappresenta uno snodo cruciale verso l'astrazione. Egli, osservando la scomposizione cubista, si rende conto che la rappresentazione statica dell'immagine non può esistere più. Pertanto, all'interno del quadro sarà possibile *rappresentare un ritmo dinamico semplicemente attraverso la scomposizione della luce*, la quale scindendosi non farà altro che rifrangersi nello spazio, mettendolo in movimento e questo nell'osservatore provocherà una sensazione come di eccitazione. Di conseguenza, il colore avrà una funzione predominante e servirà ad esprimere un forte dinamismo visivo, che si svilupperà nella dimensione musicale del tempo. L'immagine a tal fine può essere deformata, scomposta fino a perdere la sua riconoscibilità. Per ottenere questo risultato essa deve essere osservata contemporaneamente da più punti di vista, in cui fondamentale diventa anche la scomposizione dei colori, i cui valori cromatici e luminosi hanno valore espressivo nel creare ritmi in movimento.

Osserviamo: *Primo disco simultaneo*. Come si vede chiaramente, l'opera è costituita da una serie di cerchi concentrici che a causa della loro quantità di luce, che ogni colore emana, creano movimenti ora lenti ora più veloci a seconda delle loro combinazioni. Infatti, in quest'opera e in altre simili Delaunay non fa altro che analizzare le qualità dinamiche e costruttive del colore servendosi del contrasto dei toni, nonché del gioco dei colori complementari.

Se *Primo disco simultaneo* è del 1913, *Ritmo senza fine* è del 1930. Questo sta a dimostrare che la ricerca sul colore e la dinamicità delle forme, ottenute attraverso la variazione e complementarietà dei colori, ha assorbito molta parte della vita dell'artista, che, comunque, insieme a Kandinskij, Kupka, Malevic e qualche altro, come si

diceva, restano i padri dell'Astrattismo.

Anche un italiano: Alberto Magnelli (1888-1971) andrà nella direzione di questo movimento. Sostanzialmente egli è un autodidatta e studioso dell'arte toscana del quattordicesimo e quindicesimo secolo. Ma la sua permanenza a Parigi nel 1914 insieme con Aldo Palazzeschi, gli fa conoscere persone del calibro di Apollinaire, Picasso, Léger, Juan Gris, Alexander Archipenko oltre a frequentare lo studio di Matisse.

Il contatto con le avanguardie dell'ambiente parigino e in particolare con l'astrattismo, allora agli esordi, gli fa mutare stile. Infatti, inizia a realizzare quadri completamente astratti con figure geometrizzanti dai contorni marcati, come possiamo vedere nei lavori riprodotti. Segue un periodo di esplosioni liriche, in cui l'artista usa un colore poeticamente intenso, ove compaiono qua e là figure umane, per tornare successivamente all'astrattismo vero e proprio.

Sia in Italia che all'estero sarà considerato come uno dei grandi rappresentanti dell'Astrattismo, tanto che nel 1950 e poi nel 1960 alle Biennali di Venezia gli saranno dedicate delle sale personali. Senza dire della grande retrospettiva del 1968 al Palais des Beaux-Art di Bruxelles ove vennero esposte 173 opere.

Osservando i quadri riportati, notiamo che le loro forme geometriche sono costruite *volontariamente* pezzo per pezzo, come se fossero tasselli di architetture, in cui si alternano armonicamente vuoti e pieni, quest'ultimi vibranti di colore molto spesso puro. Tali strutture sono quasi sempre racchiuse entro una linea di contorno scura, che evidenzia sia le forme che i colori.

Alcuni critici sostengono che la sua ossessione per la forma possa preannunciare l'Espressionismo astratto statunitense, che si manifesterà più o meno negli anni della seconda guerra mondiale.



A Magnelli, *Girotondo oceanico*, Museo d'Arte Moderna, Parigi

Mondrian e il Neoplasticismo

Le invarianti di De Stijl

di Lidia Pizzo

Anno Nuovo, vita nuova. Ho il piacere di riprendere queste nostre conversazioni coinvolgendo il lettore. A mio modesto parere, se chi scrive stimola in chi legge la curiosità come se fosse lui a scoprire le cose, ciò che è stato spiegato resterà più impresso.

Dunque, cari lettori, il 1917 è un anno cruciale per la storia: sta per concludersi la carneficina della Prima guerra mondiale mentre si concretizza in Russia una rivoluzione, la quale avrebbe cambiato il volto del mondo. Anche l'arte non sarà da meno e le diverse avanguardie che si diffonderanno in tutta l'Europa lo dimostrano.

Al rinnovamento del linguaggio artistico contribuisce anche l'Olanda. A Leida alcuni pittori: Van Doesburg, Mondrian, Huszar, Van der Leek, Wantongerloo, Oud, Rietveld e altri, indipenden-

temente l'uno dall'altro, erano arrivati a conclusioni simili riguardanti l'arte in genere. Così dopo molte discussioni danno vita ad una rivista: *De Stijl*, in cui confluisce molta parte della cultura dell'ultimo cinquantennio e cioè l'esistenzialismo, la teosofia, i rapporti con la pittura dell'oriente, alcune teorie estetiche, le correnti astrattiste e così via. Tutte queste componenti si fonderanno organicamente in questa rivista, che vede la luce nell'Ottobre del 1917, mentre la corrente artistica, che ne scaturirà, prenderà il nome di Neoplasticismo. Il manifesto sostiene un'arte *astratta, essenziale e geometrica* in cui la distinzione tra le arti deve essere abolita, in particolare in pittura le immagini dovranno ripudiare ogni forma di adesione alla realtà in favore di una completa astrazione.

Piet Mondrian, *Paesaggio nei dintorni di Amsterdam*, Collezione Seuphor, Parigi





Piet Mondrian, *Albero grigio*, Gemeentemuseum, L'Aia

A questo punto, cari lettori, avrete già compreso che gli artisti dovranno per forza di cose adottare un linguaggio figurativo elementare, fatto di unità costanti di base e regole precise, che hanno lo scopo di ridurre i fenomeni più svariati dell'universo a delle *costanti*, a vere e proprie invarianti, come la linea retta, l'angolo retto, l'orizzontale e la verticale. Relativamente ai colori sono ammessi i primari solamente: rosso, giallo, azzurro, a cui si possono aggiungere i non colori: nero, bianco, grigio. In questo modo i pittori neoplastici avrebbero voluto rappresentare nelle loro opere la *realtà vera*, senza che questa fosse soggetta alla casualità del vedere e alle preferenze individuali dell'artista. In pratica, come si è detto nel numero precedente di questa rivista, gli artisti di De Stijl avrebbero voluto trovare, come per la lingua, dei *simboli universali di comunicazione tra gli esseri umani*. Infatti, il Neoplasticismo costruì un vero e proprio codice per mezzo del quale si poteva dare qualunque messaggio con qualsiasi forma artistica: pittura, scultura, architettura, grafica, design e così di seguito.

Poco sopra, esimi lettori, parlavo delle costanti nella realizzazione di un'opera. Esse sono la linea orizzontale e verticale a cui la teosofia, della quale quegli artisti erano buoni conoscitori, attribuiva un ulteriore significato. La prima rappresentava il femminile, la seconda il maschile, il loro incontro a croce *l'origine della vita*. Il senso nell'uso di tali pochi elementi era quello di dare all'opera la massima obbiettività di contro a ogni individualismo. Anche i tre colori fondamentali e i non colori, poiché la gamma cromatica è ridotta all'essenziale, hanno lo scopo di evitare interpretazioni soggettive in favore di una visione oggettiva e quindi impersonale della realtà.

Come avrete ampiamente intuito, gli artisti di De Stijl avrebbero voluto trovare per l'arte un nuovo equilibrio chiaro ed obbiettivo, servendosi delle regole della simmetria e della modularità. Questo avrebbe dovuto ricondurre gli artisti a una rappresentazione oggettiva della natura, come si diceva. In altre parole, il Neoplasticismo, attraverso l'astrazione concepita nei termini di cui sopra, avrebbe voluto costringere l'infinita varietà dei

fenomeni a pochi elementi costanti o per meglio dire a delle *invarianti*.

Come avrete ampiamente compreso, il merito del movimento è quello di avere dato vita ad un codice con cui potenzialmente si sarebbero potuti inviare infiniti messaggi, allo stesso modo delle lettere dell'alfabeto nel momento in cui formano le parole servendosi di un codice condiviso.

Questo per quel che riguarda il credo artistico del gruppo. Ma, al fondo del movimento vi è anche la persuasione che il XX secolo debba essere l'epoca in cui la forza individuale, del soggetto insomma, deve cedere a quella universale. Infatti, per coerenza, nello stesso gruppo che aveva dato vita alla rivista non poteva esserci nessuna personalità egemone. Queste in sintesi le linee guida del movimento.

Certo, cari lettori, quelli delineati sopra sono concetti piuttosto astratti ma che piano piano apprezzerete man mano che le varie personalità interpre-

teranno tali principi in modo soggettivo.

Intanto diciamo che il maggiore rappresentante del gruppo neoplastico è Piet Mondrian. Egli nasce nel 1872. Sin da giovane manifesta una naturale inclinazione per l'arte sostenuta prima dal padre e poi da uno zio, pittore di paesaggi e d'interni. Dopo aver conseguito il diploma di disegno, insegna per qualche tempo, fino a quando, contro la volontà paterna, abbandona l'insegnamento e si iscrive all'Accademia di Belle Arti di Amsterdam. Dal 1895 al 1910 fa parte di un gruppo "Artes et Amicitiae". Ma durante una vacanza si ammala di polmonite ed è costretto ad una lunga convalescenza. Piet ha un temperamento mistico, infatti ben presto si avvicinerà alla teosofia. Fa anche un viaggio in Spagna, ma la nazione non le piace, la luce è troppo forte, la gente chiassosa eccetera, insomma tutto il contrario dell'atmosfera ovattata dell'Olanda.

All'inizio dipinge paesaggi sotto l'influsso dell'Impressionismo nordico, poi alla maniera puntinista ma interpretata in modo molto personale.

Una svolta importante nell'evoluzione della sua pittura avviene nel 1911, quando l'artista raggiunge Parigi, centro in quel momento di poetiche diversissime come il post-impressionismo, il fauvismo, l'espressionismo a cui bisogna aggiungere la rivoluzione cubista e poi la futurista. A questo punto la scelta di Mondrian è obbligatoria. Purtroppo, nel 1914 è richiamato in Olanda dalla malattia del padre, che morirà l'anno successivo. Nel frattempo, scoppia la guerra e Piet non potrà più tornare a Parigi. Tuttavia, continua a lavorare portando avanti la sua ricerca artistica, per la quale di fondamentale importanza diventerà l'amicizia con Bart van der Leek, che gli permetterà di superare la fase della sua attrazione per il cubismo, poiché esso "non traeva le conseguenze logiche delle sue stesse scoperte; non sviluppava l'astrattismo fino all'ultima meta: l'espressione della realtà pura." Come afferma lo stesso artista, che nel frattempo si avvicina alle teorie teosofiche di M. H. Schoenmaekers e ne elabora artisticamente alcune idee, che poi saranno pubblicate sulla rivista *De Stijl* che aveva fatto la sua comparsa nel 1917, come si è accennato poco sopra.

Terminata la guerra, nel 1919 è di nuovo a Parigi, ove pubblica l'anno successivo il testo: *Il Neoplasticismo*. A causa però delle sue divergenze con



Piet Mondrian, *Composizione con alberi II*, Gemeentemuseum, L'Aia

Theo van Doesburg, che introduce la diagonale come fattore dinamico nel 1924, la sua collaborazione con De Stijl si arresta in quella data. Negli anni successivi l'artista tende ad accentuare la linea nera, la cui variazione di spessore acquista un valore strutturale sempre più importante e non semplicemente delimitativo dell'immagine.

Mondrian rimane a Parigi diversi anni, ma spirano nuovamente venti di guerra che, nel 1938, lo inducono ad abbandonare la città per l'Inghilterra e da lì per gli Stati Uniti. Anche se la guerra è lontana, Mondrian ne soffre ugualmente, le sue linee si spezzano nel colore, mentre gli spazi diventano più frammentati. L'immobilità attraverso cui aveva pensato di raggiungere la bellezza è svanita. L'ultima sua opera: *Victory Boogie-Woogie*, rimasta incompiuta, ci fa sentire quasi il brusio delle nuove generazioni, quelle *on the road*.

Solitamente, quando si parla di un artista non si mettono mai in evidenza talune caratteristiche, che lo renderebbero più umano e quindi di più facile comprensione. Facciamo un'eccezione e ne elenchiamo alcune. Mondrian era un uomo relativamente alto ma molto magro e con pochi capelli, portava degli occhiali rotondi e nell'insieme aveva un aspetto ascetico ma aveva un carattere piuttosto difficile. Egli divideva il mondo in bene e male senza sfumature e la sua arte ne è la dimostrazione più lampante. A monte dei suoi quadrati, rettangoli, linee orizzontali e verticali c'è una ricerca lunghissima, risultato della sua ossessione nel voler trovare la *regola divina dell'universo* e di attribuirne la rappresentazione all'artista, che nella società ha una responsabilità culturale.

Così nel momento in cui scopre una verità, deve dimostrare come è riuscito ad arrivarci e farla conoscere a tutti, di modo che la società civile possa usufruirne.

Per Mondrian non ha senso il fatto che l'artista debba rappresentare quello che vede, poiché la forma, la luce, l'ombra e così di seguito cambiano continuamente, mentre il suo compito è quello di rappresentare l'immutabile, l'eterno e per farlo deve servirsi dei colori primari, quelli puri, perché i composti come il verde, il viola, l'arancio eccetera, insomma l'infinita gamma delle sfumature di un colore è sottoposta all'arbitrio del pittore e quindi è impossibile per lui rappresentare un'arte oggettiva.



Piet Mondrian, *Composizione con piani di colore n. 3*, Gemeentemuseum, L'Aia

Di fronte a tanta razionalità di pensiero, miei lettori, non vi aspettereste mai di vedere un Mondrian ballerino della prima ora. E invece adora il charleston e nei locali in cui lo si balla si scatena, tanto da essere chiamato: "madonna ballerina". Inoltre, ama il jazz e odia il suo vicino di casa a New York che ascolta Beethoven.

E a proposito di New York ecco l'arredamento della sua casa secondo un video girato nel 1943. Bianchi sono i pavimenti, pareti e soffitti con nulla al centro della stanza. Addossate al muro delle scaffalature, qualche mobile a forma di cubo, cassettiere laccate sostenute da strutture metalliche di colore nero, mentre cassette, sportelli, porte sono dipinti con i colori primari e sul cavalletto un quadro con un rettangolo blu. Il letto è un cassone bianco con sopra una coperta rossa, il tutto ordinato in modo quasi maniacale. Ognuno ha le proprie fissazioni!

Ed ora addentriamoci nell'opera dell'artista.

Cito un brano di Platone, vissuto quasi venticinque secoli prima, perché sembra che il nostro artista si sia ispirato a lui nel raggiungere la sintesi del

suo pensiero, ma lo riporto per dire che spesso a distanza di millenni ci sono dei concetti che ritornano. Nel Fedone il filosofo fa dire a Socrate: “Per quel che riguarda la bellezza delle figure non ho in mente quello che i più potrebbero immaginare per esempio i bei corpi e i bei dipinti; intendo piuttosto la linea retta e il cerchio, le figure piane e le solide costruite con riga e squadra. Io sostengo che queste figure non sono, come le altre, belle in confronto di altre, ma che esse sono sempre belle in se stesse e che esse procurano un loro piacere ... e direi lo stesso dei bei colori che possiedono una bellezza dello stesso tipo e una loro propria capacità di piacere.” Guardando le opere del nostro artista sembra che siano state ispirate da questo brano, ma ovvia-



Piet Mondrian: *Composizione in rosso giallo e blu*, Stedelijk Museum, Amsterdam

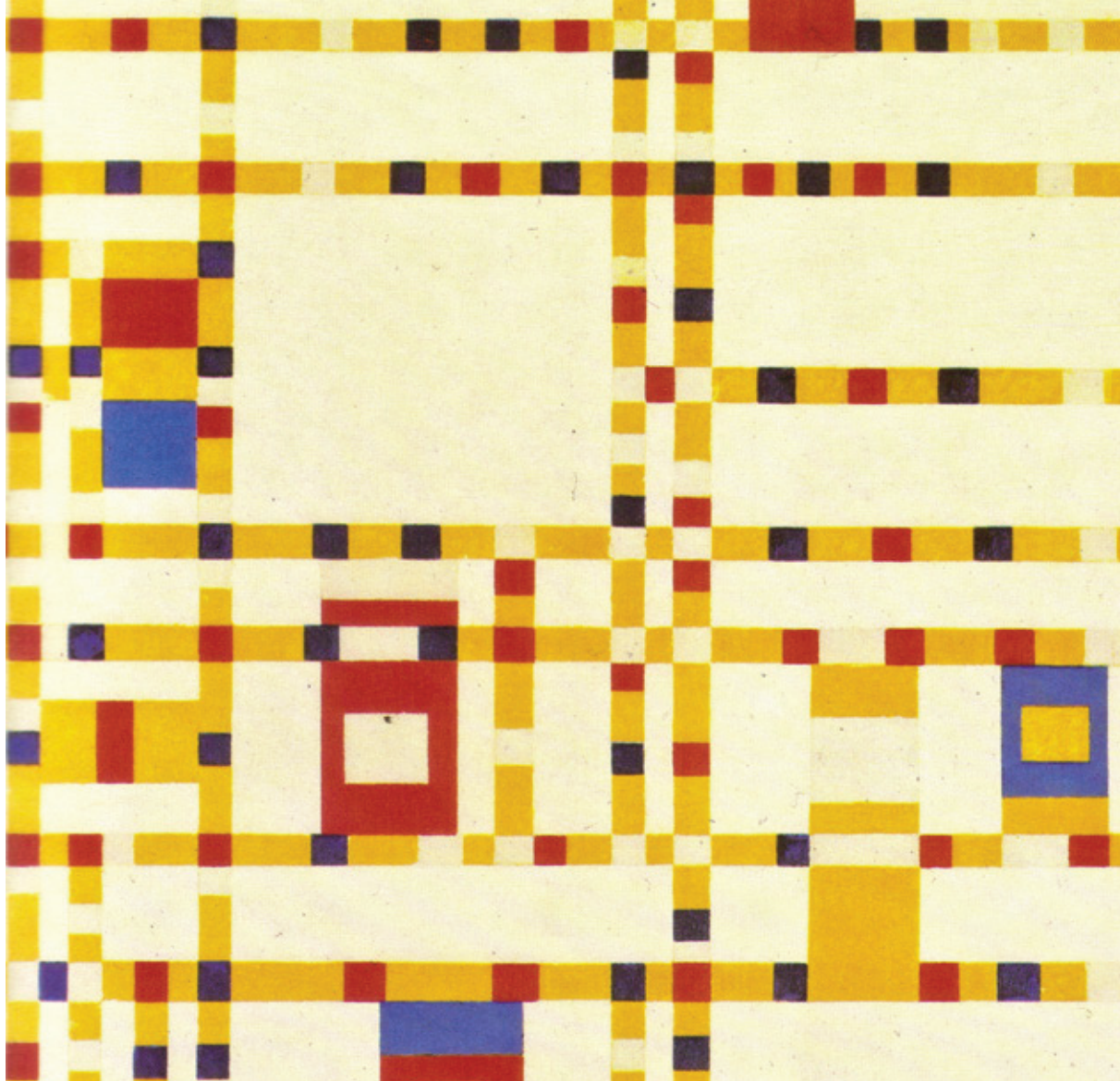
mente è un'ipotesi errata, perché come si diceva alla base dell'opera di Mondrian c'è un'estetica fatta di metodo, misura, regola, e una poetica costituita da una particolare concezione del mondo, secondo cui l'umanesimo non è morto e per questo bisogna aiutare gli uomini a vivere attraverso la chiarezza delle strutture e delle luci.

Mondrian, ovviamente, giunge per gradi a rifiutare di *illustrare* la realtà in favore della sua *rappresentazione*. I suoi inizi, infatti, sono figurativi di stampo prima impressionista e poi pointillista. In seguito ai suoi studi e alle sue riflessioni, a poco va a semplificare e scarnificare la forma, come si vede nella serie degli alberi, fino ad approdare a sintesi sempre maggiori, nelle quali la realtà non è più riconoscibile, per cui colori e segni acquistano una totale autonomia.

In altre parole, un dipinto della massima astrazione in Mondrian ha radici sì nel reale ma non evoca una visione, bensì una *concezione* della realtà, realtà che viene superata in favore di rapporti universali che tendono, come dicevamo, a cogliere l'*assoluto*.

Così, nel passaggio dalla *presentazione* della realtà alla *rappresentazione*, la sua visione si fa astratta, assoluta, atemporale e si pone su livelli di armonia, composizione, equilibrio, che possiamo dire aderenti ancora alla categoria estetica del bello e quindi inconfondibilmente *classici*, perché il perfetto equilibrio di forma, timbro, colore e idea tende a penetrare nel mistero del reale, come lui stesso afferma nei suoi scritti: “La nuova arte ha rivelato il contenuto della nuova coscienza del tempo: un rapporto simmetrico tra universale e individuale.” Ed ancora: “Nella realtà vitale dell'astratto l'uomo nuovo ha superato i sentimenti di nostalgia, di gioia, di rapimento, di dolore, d'orrore ecc...: nell'emozione costante per mezzo del bello essi si sono purificati ed approfonditi. Egli giunge ad una visione molto più profonda della realtà sensibile.” Così, al fine di rendere assoluta la sua opera, l'artista trascorre intere giornate a modificare una linea, a spostarla, a cambiare la disposizione di un quadrato o di un rettangolo, ad ingrandirlo o rimpicciolirlo, fino a giungere a un equilibrio perfetto tra forma, spazio, colore, linea.

Non commentiamo le prime opere dell'artista, ormai, cari lettori, siete abbastanza scaltriti per farlo da soli. Ma guardiamo una delle tante: Composi-



Piet Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, MOMA, New York

zione in rosso, giallo e blu. Quella in figura è del 1927. I colori sono sempre i fondamentali: bianco, nero, rosso, giallo e blu. La superficie, tanto cara ai pittori, ora è stata trasformata in *piano* ed è formata da otto sezioni scandite dalle linee nere (non luce) sul fondo bianco (luce). A loro volta le linee nere non rappresentano altro che altezza e larghezza così come in natura, mentre la terza dimensione, cioè la profondità, è data dai colori e dai loro rapporti, nonché dalla loro distanza. Relativamente ai colori, in alto a sinistra un rettangolo rosso si bilancia con il quadrato blu in basso a destra. Il rosso è un colore caldo bilanciato, pertanto, dal blu freddo. Mentre il rettangolo giallo in basso a sinistra diventa la zona più luminosa del quadro. A questo punto, vi starete chiedendo quale sia l'utilità delle linee nere. Immaginate se non ci fosse. I colori travaserebbero l'uno nell'altro influenzandosi a vicenda e quindi esse servono da cesura,

affinché i rapporti di forza siano proporzionali. A valutare quanto sopra non devono essere i sensi, come negli altri artisti, movimenti o avanguardie, bensì la mente, perché solo lei può stabilire la mutazione, il "peso" di un colore rispetto alla superficie che occupa. Infatti, ciò che muta non è la percezione del colore ma l'ampiezza dell'area coperta, che deve essere bilanciata dall'ampiezza di un'altra area. La perfezione si ha quando i valori trovano il loro perfetto equilibrio. Quindi, quando osserverete un qualunque quadro del periodo neoplastico di Mondrian avrete una situazione percettiva, una diversa dall'altra a seconda dell'opera che avete presente. In altre parole, le sensazioni visive dell'artista devono essere trasformate in pensiero, in pensiero raziocinante.

Ed ora a voi lettori il piacere di esercitarvi a cercare bilanci ed armonie, di rendervi conto di quanto detto attraverso l'analisi delle opere del maestro.

Le avanguardie russe

Costruttivismo e Suprematismo

di Lidia Pizzo

Carissimi Lettori, ecco un altro aspetto dell'arte europea all'inizio del secolo breve: il XX.

Tra la fine dell'800 e il primo 900 in Russia si diffonde velocemente, attraverso diversi canali di informazione, nonché attraverso i collezionisti Scukin, Morosov e altri, quanto avviene a Parigi, in Italia con i Futuristi, a cui si aggiungono gli scambi di mostre degli artisti che fanno parte de "Il cavaliere azzurro" con quelli dell'avanguardia russa, tesa, come alcuni altri movimenti fin qui esaminati, a eliminare il predominio dell'individualismo e dell'arbitrarietà nella realizzazione dell'opera, come del resto, avete potuto leggere a proposito di Mondrian.

In Russia, al contrario dei futuristi italiani, che respingevano ogni passato artistico, l'avanguardia vuole, invece, rifarsi alle proprie tradizioni alimentate, tra l'altro, da un forte misticismo religioso, espresso da un'estetica simbolista a cui si aggiunge una politica rivoluzionaria, una riforma educativa oltre all'emancipazione della donna. Gli artisti, infatti, in seguito alla rivoluzione, trascinati dall'entusiasmo, aspirano a trovare un linguaggio artistico obbiettivo al pari del suo contenuto, a cui contribuiscono diversi fattori, primo fra tutti l'eredità trasmessa dall'astrazione delle icone russe, nonché quello della tradizione popolare, senza dire del desiderio di battere l'occidente sul suo stesso terreno.

Questo fa sì che l'arte russa assimili velocemente le istanze dei vari movimenti e avanguardie europee e ne faccia qualcosa di autoctono. Basti ricordare i fratelli Barljuk, Larionov, Sonja Delaunay, i quali focalizzano la loro attenzione sulle strutture coloristiche e luministiche ispirate al cubismo e al futurismo e che ritroveremo in un primo Malevic.

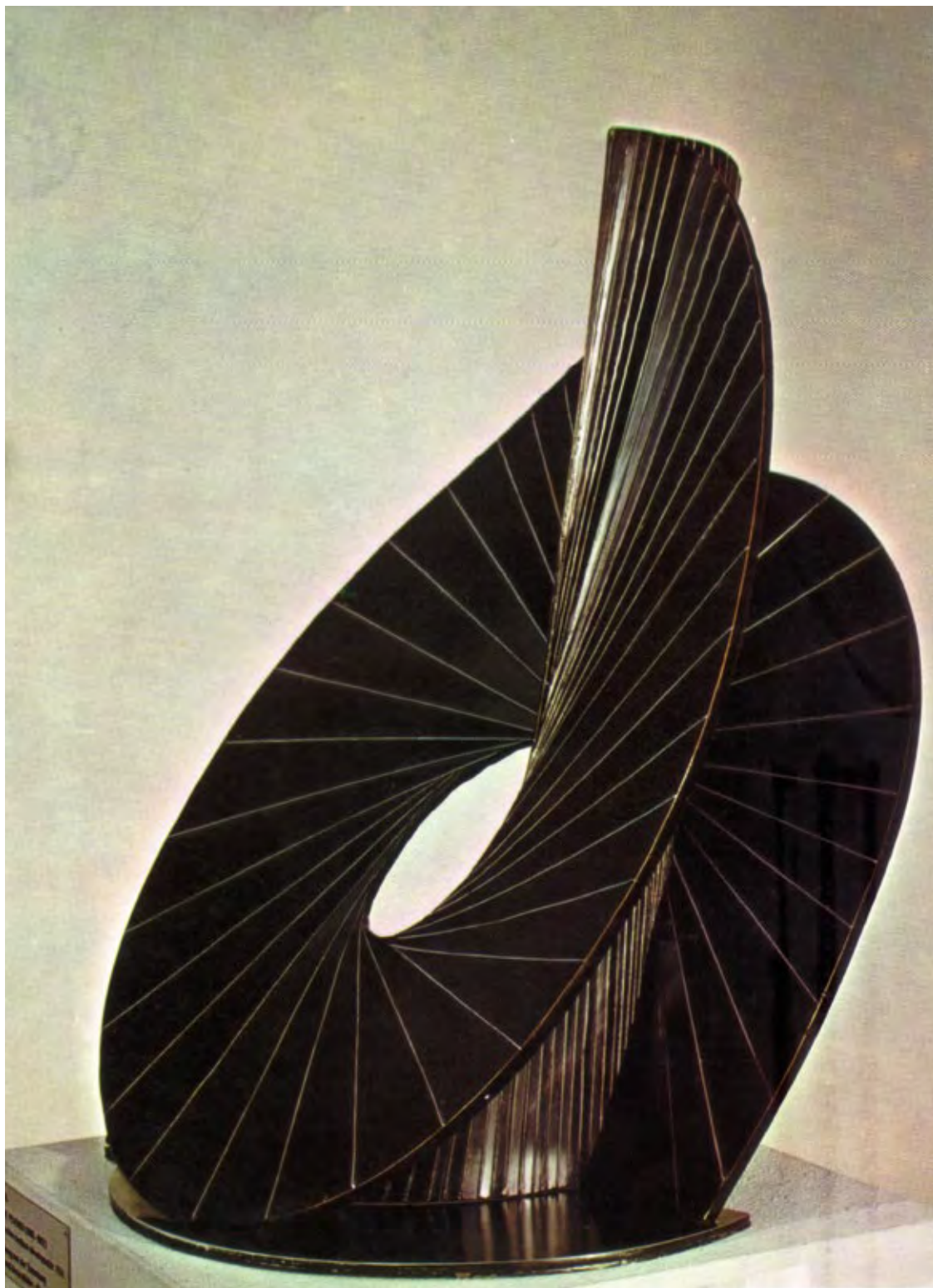
A parte le opere ispirate ai movimenti di cui dicevamo sopra, gli artisti citati insieme con altri daranno vita a due correnti: *Costruttivismo* e *Suprematismo*.

Termini poco comuni. Ma niente paura, cari lettori. Ecco spiegato l'arcano. Il *Costruttivismo* attribuisce all'arte una funzione sociale, e i suoi aderenti: Tatlin, Naum Gabo, Antoine Pesvener si rifaranno a un vero e proprio programma politico, secondo cui si sarebbe dovuta "costruire" un'arte nuova per una società nuova, scaturita dalla Rivoluzione d'Ottobre.

Ricordate? Correva l'anno 1917. Gli artisti, infatti, sostengono che bisogna rinunciare a ogni soggettività e arbitrarietà nel creare degli oggetti artistici, per servirsi, invece, "delle loro forze immanenti", che avrebbe permesso di dare vita a un'arte utile.

Con tali premesse non ci si poteva non ispirare alla scienza e all'ingegneria. Così ogni forma artistica viene ridotta a forma geometrica, che si muove nello spazio. In questo modo arte e tecnica potranno incontrarsi. Infatti, per i costruttivisti esse devono andare di pari passo in un sistema in cui è sparita la sovrastruttura capitalista. Di conseguenza la creatività artistica diventerà parte integrante della società, anzi stimolerà la produzione. *Costruttivismo* e azione di massa, dunque, devono essere un tutt'uno, perché collegati al sistema del lavoro. Infatti, il criterio produttivistico e non quello estetico è alla base dell'arte "di sinistra", sostengono gli aderenti al movimento.

Per rendervi conto di quanto sopra, miei cari lettori, osservate l'opera: *Costruzione: superfici sviluppabili* di Pesvener. Essa ha una struttura plastica certamente, ma nello stesso tempo è



Anton Pesvener, *Costruzione: superfici sviluppabili*, Kunstmuseum, Basilea

assolutamente dinamica, in cui forma e spazio interagiscono tra loro. Infatti, la forma sembra muoversi rapidamente insieme con la luce.

L'obiettivo, dunque, è quello di smaterializzare le strutture, proiettandole in infinite varianti prismatiche.

Esimi lettori, ora guardate ancora più attentamente il lavoro. Esso conquista lo spazio non con la massa ma con i piani, che danno visibilità all'impianto, all'architettura stessa dell'opera. Infatti, per l'artista la natura lavora come un grande ingegnere.

Allo stesso modo egli nelle sue opere deve sintetizzare spazio-tempo-movimento. Come nell'opera riportata.

In altre parole, il credo dei costruttivisti consiste nella volontà di cambiare il mondo, producendo opere basate sulle conoscenze matematiche e costruttive al servizio della società.

Dopo la morte di Lenin (1924) e l'ascesa di Stalin, purtroppo inizia la persecuzione contro ogni ricerca artistica in favore della rivalutazione delle vecchie accademie, per cui viene soppressa ogni libertà espressiva e sopraggiunge un'arte di stato, alla quale non si può dare l'appellativo di arte, perché diventa illustrazione di temi dettati dal regime.



Vladimir Tatlin, progetto per il Monumento alla III Internazionale

I costruttivisti vengono aspramente avversati, così molti aderenti al movimento rinunciano alla loro opposizione, mentre altri emigrano in Europa o addirittura negli Stati Uniti.

Insieme al Costruttivismo l'altra corrente russa è il *Suprematismo*, la più rivoluzionaria concezione dell'arte moderna, il cui primo manifesto è steso dal pittore Malevic e dal poeta Majakovskij. Quest'ultimo è l'animatore dei movimenti di avanguardia del periodo, mentre il primo è colui che approfondirà la "struttura funzionale dell'immagine" di contro alle apparenze estetiche, che non sono di alcun interesse. Interessa, invece, la sensibilità dell'artista. Infatti, egli definisce il Suprematismo come "la supremazia del sentimento nell'arte". Intuite, lettori, quale profonda differenza ci sia tra le due correnti, soprattutto se esaminiamo qualche personalità artistica che ha portato nell'arte idee diverse rispetto al *Costruttivismo*.

Tra questi Kasimir Malevic. Egli nasce a Kiev nel 1878. Soggiorna a Mosca in periodi diversi fino a stabilirvisi nel 1907. Qui assimila l'*impressionismo* e il *postimpressionismo*, nonché la pittura dei Nabis, oltre al collage cubista. Le sue prime opere sono originali paesaggi di colore chiarissimo e brillante, ma i modelli a cui si ispira sono lontani dalla sua mente, infatti è difficile trovare nette ascendenze di questo o quel pittore, poiché nella loro realizzazione le opere del nostro artista mettono in evidenza sempre qualcosa di nuovo. Tuttavia, come si potrebbe pensare, la sua evoluzione artistica non è rettilinea, ma va per fasi alterne, prima di giungere a suo Suprematismo.

Ma, seguiamo quanto più chiaramente possibile la sua crescita artistica.

Nel 1912 viene fatta da parte Matiušin una recensione di un saggio di Gleizes e Metzinger: *Du Cubisme*, in cui viene messo in evidenza il concetto di quarta dimensione.

Nello stesso periodo anche la filosofia di Uspenskij, improntata a teorie teosofiche, ha la sua diffusione in Russia, e Malevic ne diventa buon conoscitore.

In altre parole, l'idea di quarta dimensione in uno con le teorie del filosofo russo saranno fortemente congeniali al nostro artista nel momento in cui parlerà della realtà non-oggettiva.

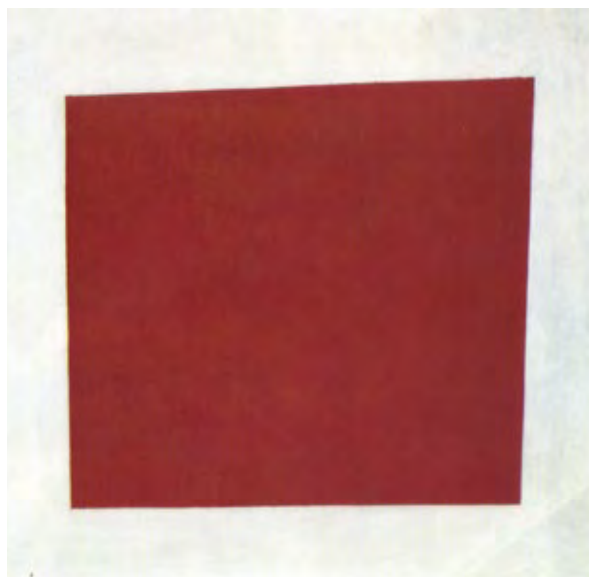
Naturalmente l'elaborazione delle idee, di cui sopra, trova la sua espressione più compiuta quando viene pubblicato il manifesto del 1916: *Dal cubismo e dal futurismo al suprematismo. Il nuovo realismo pittorico*, in cui Malevic sostiene l'identità di idea e percezione, così come il concetto secondo cui lo spazio in un'opera deve essere rappresentato in forme assolutamente geometriche. Se la realtà può essere conosciuta non nella sua complessità ma solo in parte, allora è necessario conoscere il mondo attraverso la non-oggettività. Di conseguenza l'opera diviene il mezzo per esprimere l'identità tra soggetto e oggetto, essa è uno strumento mentale, "un segno, che definisce l'esistenza come equazione assoluta tra il mondo esterno e l'interno". Come sostiene Argan. Quindi esisterà sempre una creazione, ma non sarà figurativa. E ora ecco un pensiero originalissimo di Malevic: "Il vecchio mondo di carne e di ossa non era più fonte di ispirazione solo il Suprematismo poteva rendere visibile le strutture di un universo puramente spirituale. Doveva essere simile a un miracolo". Proprio per questo suo credo, le opere realizzate in questo stralcio di tempo sono originalissime. Infatti, egli sostiene che nella creazione artistica ci deve essere un miracolo, ed egli lo opera con pochissimi elementi: piccoli moduli geometrici colorati, a cui imprime un movimento ritmico, astratto e dinamico nello stesso tempo, che riesce a evocare scenari cosmici e a dare il senso di grande vastità, e lo fa scomponendo analiticamente gli elementi cubisti.

Comune, dunque, a tutte le opere di Malevic di questo periodo sarà la forma geometrica semplice, in cui il colore è steso piatto e puro e per lo più primario su un fondo bianco assoluto. Fece grande impressione nel 1915 nell'esposizione intitolata "0,10" a San Pietroburgo (allora Pietrogrado) il quadro: "Quadrato nero su fondo bianco", che nel titolo voluto dall'artista era *quadrangolo* e tra le opere esposte era la forma più assoluta. Nell'esposizione le fu dedicato un posto importantissimo, in alto ad angolo obliquamente come se fosse un'icona e quindi un angolo sacro. Il quadrato, o per meglio dire il quadrangolo, è una figura assai cara a Malevic. Ricordiamo che l'artista conosceva la teosofia. Inoltre, Pitagora l'associava al femminile per la sua linearità e stabilità e quindi era legato anche alla mate-



Ultima esposizione futurista. "0,10", 1915, San Pietroburgo

ria. Infatti, il nostro artista a volte ne distorce un poco la figura, fino a ottenere un trapezio o un rettangolo o la distorce appena come in *Quadrato rosso. Realismo pittorico di una contadina in due dimensioni*. A giustificare la preferenza per il quadrato Malevic scrive: "Il quadrato non è una forma subconscia. È la creazione della ragione intuitiva il volto della nuova arte (...) il primo



Quadrato rosso. Realismo pittorico di una contadina in due dimensioni, Museo russo di Stato, San Pietroburgo



K. Malevic, *Croce nera*, Museo nazionale d'Arte Moderna, Parigi

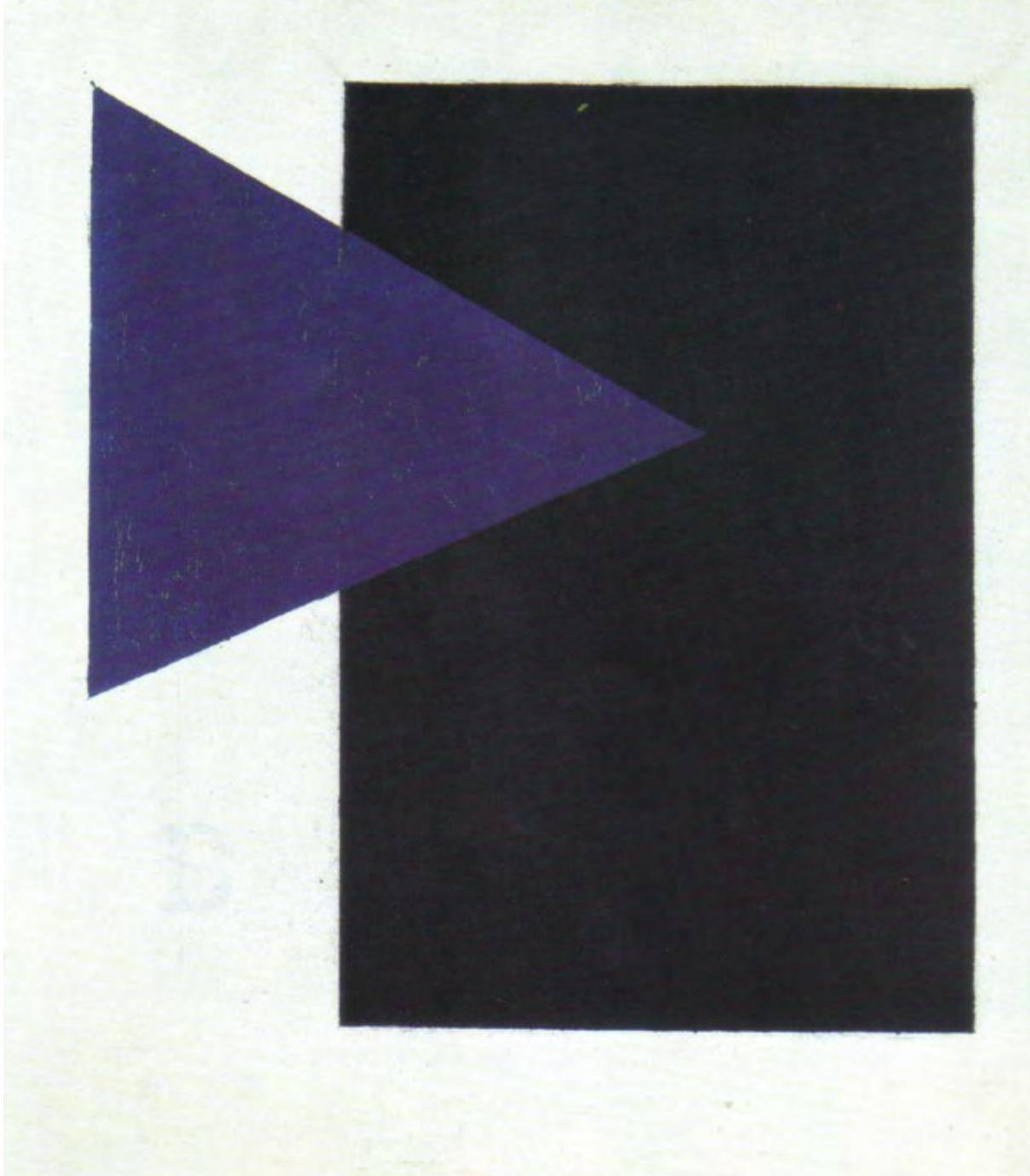
passo della creazione pura in arte. Prima di lui c'erano ingenue brutture e copie della realtà."

A questo punto, lettori, ecco un esempio. Osservate bene la campitura rossa, vedete chiaramente che non è perfettamente quadrata ma un lato è più lungo rispetto all'altro. Allo stesso modo osservate *Croce nera*, che con il suo lato destro obliquo crea un forte spaesamento.

È un pensiero costante in Malevic il fatto che l'opera d'arte non deve essere fruita immediatamente ma deve essere penetrata con una percezione lenta e prolungata, che consenta al fruitore di eliminare le emozioni e di fare il vuoto nella

propria coscienza, solo così ciò che è rappresentato può entrare in relazione, ruotare, accavallarsi, scontrarsi, deformarsi per creare una illimitata profondità.

Comunque, nonostante il modo di pensare di cui si è detto, spesso i quadri del pittore non furono esposti come lui avrebbe voluto. Ma, per la verità non se ne faceva un problema, il contenuto era lampante. È il caso di: *Triangolo blu e rettangolo nero*, che i curatori delle mostre hanno esposto sempre verticalmente, mentre avrebbe dovuto essere esposto orizzontalmente anche perché la struttura del lavoro era ugualmente leggibile.



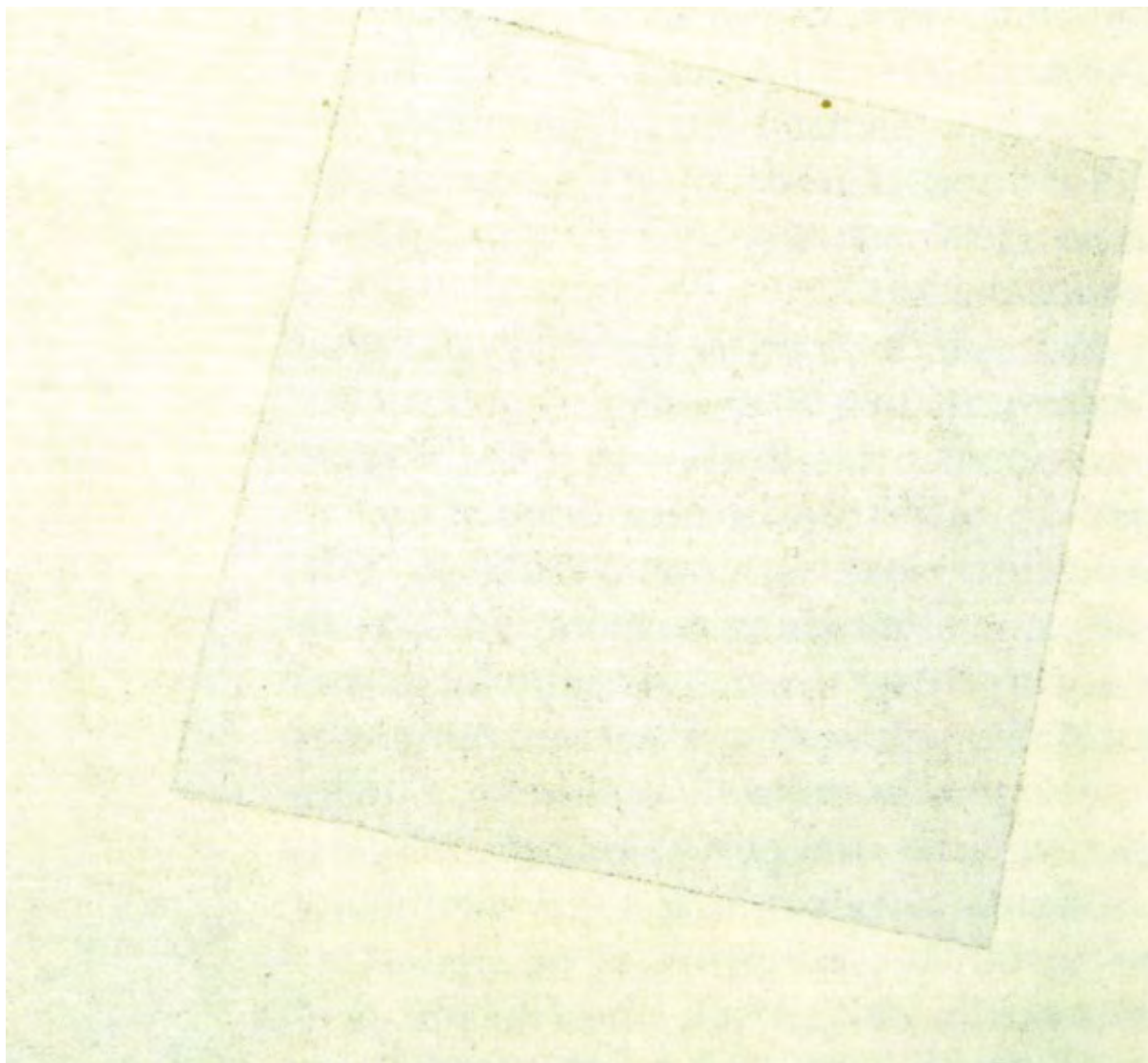
Triangolo blu e rettangolo nero, Stadelijk Museum, Amsterdam

Come potete vedere in figura. Voi stessi provate a ruotare l'opera di 45°. In realtà vedrete che non cambia nulla.

Ma la rivoluzione di gran lunga più importante nel pensiero dell'artista avviene col quadro: *Bianco su bianco*, in cui perviene al grado zero della pittura e segna una via di non ritorno. Non a caso proprio in quel periodo nascerà in Europa il Dadaismo.

Ma vediamo di comprendere meglio il significato di quest'opera. Si tratta di un quadrato che ruota all'interno di un altro quadrato e lo si può notare solo se si è fortemente concentrati nel-

lo studio del dipinto. La percezione deve essere prolungata, e la concentrazione così totale, che alla fine lo spettatore dovrà percepire l'"abisso" infinito. In questo caso solamente spettatore e artista coincideranno. Non dimenticate, attenti lettori, che Malevic è buon conoscitore delle teorie teosofiche di Uspenskij, a cui ho accennato. Questi sosteneva che l'iniziato, piccola e miserabile anima, si sente sospeso in un vuoto infinito, poi anche il vuoto scompare, per lasciare posto solo all'infinito. Come del resto la nuova arte che oltre a tendere verso l'infinito tende verso "realtà nuove".



Bianco su bianco, MOMA, New York

Dopo questa esperienza, l'arte di Malevic non si evolverà, anzi l'artista abbandonerà il pennello per realizzare solo lavori a penna, che gli permetteranno di esprimere più facilmente la sua filosofia, il suo modo di pensare, anche perché in questo momento egli lavorerà per le arti applicate. Tornerà a usare il pennello nell'ultimo periodo della vita, ma durerà poco perché nel 1935 morirà a causa di un cancro, mentre il *Quadrato bianco su fondo bianco* rappresenterà il suo più importante passaggio nella cultura del XX secolo. Addirittura negli ultimi lavori figurativi, che si rifanno al Rinascimento italiano si firmerà con un quadrato. In seguito al consolidarsi del regime in Unione Sovietica e l'ascesa di Stalin che privilegerà

un'arte accademica di regime, di Malevic non si parlerà. Alla sua morte un suo discepolo Nikolai Suetin aveva progettato un cubo con un quadrato nero, ma non se ne seppe nulla fino a quando, con la sua riabilitazione, il cubo ritornò, ma questa volta con il quadrato rosso non nero.

Intorno agli anni Trenta del '900 le condizioni che avevano permesso l'affermarsi delle avanguardie storiche radicate, spesso, su premesse filosofiche spiritualistiche o verso la organizzazione di una società industriale avanzata tramontano, in favore di esiti disomogenei in cui si mettono in evidenza tendenze individualizzanti, che daranno luogo a una molteplicità di soluzioni date a volte dall'amalgama di matrici diverse.

Arte tra le due guerre

Margherita Sarfatti e Novecento

di Lidia Pizzo

Miei cari lettori, vorrei affrontare in questo numero, un argomento piuttosto problematico e insidioso, anche perché nelle ricerche da me fatte per stendere il presente articolo ho trovato ben poca cosa. Avrete compreso che si tratta dell'arte del ventennio fascista.

Da allora sono trascorsi circa 75 anni, eppure, come voi stessi potrete constatare sfogliando qualche testo di storia dell'arte, compresi quelli più corposi, quasi mai troverete sviluppato il periodo, se non per accenni. Non parliamo poi del ruolo di Margherita Sarfatti. Eppure siamo alla distanza temporale giusta per una revisione storica e critica.

Per amor di verità qualche tempo fa, dal 21 settembre 2018 al 24 febbraio 2019, sia presso il museo *Novecento* a Milano (*Margherita Sarfatti. Segni, colori e luci a Milano*) che al MART di Rovereto (*Margherita Sarfatti. Il Novecento italiano nel mondo*) sono state allestite due importanti mostre, che, tuttavia, non hanno avuto la popolarità che meritavano. Basta andare su Google per vedere la scarsità di notizie e di commenti.

A queste mostre la nostra e vostra amica Marisa Saccomandi ha dedicato un bellissimo articolo nel n. 51 (gennaio-febbraio) di *Nuove Direzioni*, che potete consultare anche sul sito della rivista. Come vi dicevo, ho sfogliato diverse raccolte d'arte anche in più volumi, ma il periodo o è saltato o vi è solo qualche accenno, per cui, come immaginate, la stesura del presente articolo mi è risultata complicata.

State pensando che avrei potuto glissare. Ma perché poi? E comunque desidero chiarire sin d'ora che è lungi da me l'idea di una revisione critica, per la quale non ho né i numeri, né i



Emilio Gola, *Ritratto di Margherita Sarfatti*, pastello (Inedito), coll. privata

documenti di prima mano, mi limiterò ad esporre le vicende secondo le ricerche che ho fatto, soprattutto servendomi della rivista "Arte", che negli anni Novanta pubblicò diversi articoli su quel periodo infausto, che va dalla marcia su Roma del 1922 fino alla fine della Seconda guerra mondiale con l'assassinio di Mussolini nell'aprile del 1945.

Adesso, per comprendere meglio l'argomento, riassumiamo alla svelta i precedenti.

Dal punto di vista artistico l'Italia si era messa al passo con i più importanti movimenti internazionali sia con il Futurismo di Marinetti sia con la Metafisica di de Chirico e Alberto Savinio suo fratello, di cui avete letto abbondantemente nei numeri precedenti di Nuove Direzioni.

Questa fase dell'arte italiana si prolunga fino ai primi anni del primo dopoguerra, dopo di che nasce in Italia la tendenza a formare delle aggregazioni, le quali si opporranno alla frammentarietà degli intenti, che aveva caratterizzato il periodo precedente, in cui l'artista isolato disdegnava dialogare con un più vasto contesto di ricerca.

Nascono qua e là in Italia i "Gruppi" con un proprio progetto culturale. Ricordiamo i principali: a) *Novecento*, formatosi a Milano alla fine del 1922, che accoglie al suo interno non solo artisti ma anche letterati. I primi prenderanno il nome di *Artisti del Novecento* e orbiteranno attorno alla galleria "Pesaro", mentre gli aderenti individueranno il movimento col nome di *Realismo magico*, che comprenderà, come si diceva, oltre alla pittura anche la letteratura, il cui obiettivo sarà quello di guardare la realtà con occhio attonito e prendere posizione contro la dissacrazione operata dalle Avanguardie.

Relativamente al gruppo dei pittori e scultori ognuno si impegnerà a esporre solo nell'ambito del gruppo.

A questo aggiungiamo: b) *Il gruppo dei sei* di Torino nel 1929 costituito da pittori che facevano capo a Felice Casorati; c) *il gruppo della Scuola Romana di Via Cavour*, tra il 1928 e il 1945 ad indirizzo espressionista; d) *l'Esperienza astratta milanese* che orbita attorno alla Galleria Il Milione a partire dal 1934.

Questi gli schieramenti artistici più importanti tra le due guerre.

Iniziamo con il più antico: "*Novecento*", l'anima del quale fu una donna: Margherita Sarfatti. Quasi tutti vi starete chiedendo: "Chi era costei?"

Per molto tempo me lo sono chiesta anch'io, perché sul periodo artistico fascista, come accennavo poco sopra, è calato il silenzio.

Quindi iniziando, come dicevo poco sopra, a documentarmi attraverso la rivista "Arte", in alcuni numeri del 1991/1992 mi sono accorta che alla Sarfatti e all'arte del periodo fascista sono dedicati parecchi articoli di vari critici, che cercherò di riassumere il più brevemente e chiaramente possibile.

Intanto apro il discorso col dirvi, miei attenti lettori, che Sarfatti non è il cognome di nascita di Margherita ma quello del marito. La donna in quel tempo si qualificava e possiamo dire alla fin fine *esisteva* solo attraverso il marito. Dobbiamo aspettare il 1975 perché l'altra metà del cielo sia considerata nella sua individualità di *persona* col proprio nome e cognome.

Ma torniamo alla nostra protagonista, il cui vero cognome è Grassini. Ella apparteneva a una facoltosa famiglia ebraica.

In anni in cui le bambine raramente andavano a scuola e le più fortunate frequentavano le suore per "ricamare" il corredo nuziale, Margherita riceve un'educazione raffinata e approfondita tramite istitutrici tedesche, francesi, inglesi, che si recano in casa Grassini a impartire lezioni alla giovane, peraltro di spiccata intelligenza. Questo le permette, in tempi di maschilismo imperante, di essere giornalista, critica d'arte, coordinatrice di movimenti artistici, personaggio brillante e politicamente impegnata.

Sull'arte, che è poi l'argomento che qui ci interessa, riteneva che fosse possibile raggiungere un ottimo risultato creativo per mezzo di una cultura in cui confluissero costumi, tradizioni e obiettivi comuni.

Eppure Margherita Sarfatti come viene ricordata? Non per queste sue rare qualità per l'epoca in cui visse, ma perché fu l'amante di Benito Mussolini, di cui all'inizio condivise gli ideali di stampo socialista, che si proclamavano presso la casa di Filippo Turati e Anna Kuliscioff, dove conobbe, pare, lo stesso duce e diversi artisti: Marinetti, Carrà, Sant'Elia, Boccioni e altri, tutti



Achille Funi, *Autoritratto con brocca blu*, coll. privata, Milano



Achille Funi, *La sorella Margherita*, coll. privata, Ferrara

personaggi che voi, cari lettori, avete imparato a conoscere, leggendo i vari articoli dei numeri precedenti di questa rivista.

Con il duce ha in comune idee e ideali e contribuisce non poco alla formazione del partito fascista, diventa direttrice editoriale di *Gerarchia*, un giornale fondato dallo stesso Mussolini, oltre che biografa del duce con il libro: *Dux*.

Se diamo uno sguardo più critico alla sua biografia si comprenderà come l'avvicinamento al fascismo sia dovuto piuttosto alla ribellione di una giovane donna contro le ingiustizie sociali e le sofferenze delle classi meno abbienti di quel periodo. Ella, infatti, si illudeva che il regime avrebbe potuto migliorarne le condizioni. A un certo punto, anche a causa delle leggi razziali, la Sarfatti diventa elemento molesto, il rapporto col duce si incrina e definitivamente Margherita viene estromessa da tutto, ma da donna di straordinaria intelligenza qual è comincia a guardare le cose con occhio più obiettivo. Lei stessa dirà: "Ho scritto un libro letto

da molti in cui Mussolini era descritto come un eroe. Questo è stato il mio errore."

Comprenderete, cari lettori, che è sempre segno di grande intelligenza ammettere gli sbagli.

Nel frattempo le leggi razziali del 1938 costringono la Sarfatti in quanto ebrea a fuggire. Si rifugia, nell'America Meridionale e torna in Italia a guerra finita, ove muore assolutamente dimenticata (e non poteva essere altrimenti!), l'8 aprile del 1961 a ottantuno anni. Queste le scarse notizie biografiche.

Ora vediamo di capire cosa in effetti rappresenta il gruppo *Novecento* anche se a distanza di decenni non tutti i critici sono stati e sono d'accordo. Ricorderò, per inciso, uno storico americano: Philip Cannistraro, che nel 1975 oltre a fare uno studio sistematico sulla Sarfatti, mise in evidenza il ruolo da lei avuto nei mass media per "fabbricare" il consenso al regime fascista.

A questo punto non posso esimermi dal dare qualche altro cenno riguardante la sua biografia. Nata nel 1880 già nel 1901, a ventuno anni,



Giorgio Morandi, *Natura morta*, coll. privata

quindi, collabora alla rivista veneziana il *Nuovo Secolo* e più tardi con la *Gazzetta* degli artisti che, per i suoi originali e approfonditi interventi, le valgono il premio per la migliore critica d'arte. Questa donna “modernissima” si occupa anche della questione femminile attraverso il periodico: *La difesa delle lavoratrici*.

L'attivismo della Sarfatti in campo artistico, poi, è eccezionale; organizza mostre del *Novecento italiano* in Italia ma anche a Parigi, New York, Bruxelles, Zurigo, Ginevra, Amsterdam, Monaco, Stoccolma, Oslo, nella stessa Helsinki e persino a Buenos Aires. In quest'ultima città l'esposizione d'arte fu tra le maggiori e più importanti fuori dall'Italia.

Una domanda cattiva sorge spontanea: “Oggi, tra i tanti critici rampanti, che siedono in parlamento, nelle università o furoreggiano in televisione, quanti tentano di realizzare quello che fece la demonizzata Sarfatti per l'arte italiana contemporanea?” A me personalmente risulta, per contrasto, che molte fragili opere non del

nostro presente (!) ma di un lontano passato lasciano le loro collocazioni per raggiungere sedi espositive curate dagli stessi che impongono il rischioso trasporto. “A che pro”? A pensar male si fa peccato ma...

Forse una Sarfatti qualunque sarebbe molto più attenta e oculata nel conservare opere fragili anche se titillano la gola di qualcuno molto in! Ma, torniamo al nostro personaggio, scaricato bellamente dal duce con una lettera dal linguaggio freddo e burocratico, in cui le intima di smettere di confondere Novecento col fascismo. A questo punto, chiariti per sommi capi i rapporti della Sarfatti con il regime, vi starete chiedendo, miei lettori, quali sono i principi su cui si basava la poetica di: *Novecento*.

Obiettivo comune è il *ritorno all'ordine*.

“Cosa significa?” Dopo il Futurismo e le sue provocazioni, dopo la Metafisica e le altre Avanguardie giunge il momento di fermarsi e di tornare a quello che è stato il periodo di maggior prestigio dell'arte italiana: il Rinascimento, di



Virgilio Guidi, *Ritratto di Adriana*, collezione M.V. Guidi, Venezia

cui, si deve tenere in grande conto la purezza delle forme e l'armonia compositiva. È della Sarfatti l'affermazione che "il nuovo è solo una delle infinite modulazioni dell'eterno". Infatti, *Novecento* sostiene fermamente un naturalismo purista ma senza riferimenti a un possibile primitivismo. L'obiettivo è quello di dare un'immagine forte dell'Italia artistica all'estero. Di conseguenza il rifiuto dell'astrattismo fu d'obbligo.

Ma, quali sono gli artisti del ventennio che oggi restano e che fanno parte di quello che fu definito *Realismo magico*?

In questo progetto la Sarfatti è sostenuta dal gallerista Lino Pesaro e gli artisti sono: Anselmo Bucci, Ubaldo Oppi, Mario Sironi, Leonardo Dudreville, Gian Emilio Malerba, Achille Funi. Di questi, però, abbandonano il gruppo Oppi, Bucci e Malerba sostituiti da Alberto Salietti, Arturo Tosi e Adolfo Wildt.

Cominciamo con un artista certamente degno di nota e che già conosciamo: Mario Sironi, a cui rimando nei numeri di Nuove Direzioni che si occupano di lui. Aggiungo Achille Funi.

Entrambi avevano militato in un primo momento nel Futurismo ma si erano poi staccati percorrendo strade diverse. Funi avrebbe voluto un ritorno sì alla figurazione, ma non secondo una ripresa di moduli ottocenteschi, quanto piuttosto di un *realismo* con raffigurazioni di ambienti intimistici ed estatici. Osservate i due dipinti riportati: "L'autoritratto" e "Il ritratto della sorella Margherita." Le due immagini, nelle quali sono molto accentuati i dati fisiognomici, sono rese con accenti di carnale verità ma di classica compostezza, in cui la quotidianità non è negata. Infatti, avrete già notato, miei attenti lettori, come l'abbigliamento abbia qualcosa di domestico, che non evidenzia la moda del tempo! Piuttosto le due figure si pongono in una sfera ideale. Le pose, è vero, sembrano rilassate ma sotto sotto esprimono un'energia velata. A ciò si aggiunga la resa di un'atmosfera immobile, come se l'artista avesse voluto ritrarre le due immagini fuori dal tempo e collocarle in una sfera ideale onde la dizione di *realismo magico*, di cui si diceva, sottolineato dalle stesse suppellettili, che non sono di fattura industriale ma di antica tradizione faentina.

Sulla stessa linea intimistica si colloca Virgilio Guidi, di cui riporto la tela "Ritratto di Adriana" presentato alla prima mostra di "Novecento Italiano" a Palazzo della Permanente a Milano. Su uno sfondo quasi neutro si staglia l'immagine di Adriana, il cui vestito per la forza del colore viola si impone allo sguardo dell'osservatore, che coglie la donna in un momento di stanchezza o forse di abbattimento, in cui chiude gli occhi e chissà quali pensieri passano per la sua mente. I pensieri appunto del Realismo magico?

Cari lettori, ricordate? Nel n. 54 di questa rivista abbiamo ampiamente parlato di Giorgio Morandi. L'artista viveva a Bologna in modo molto appartato. Nel 1929 partecipa con un piccolo quadro, 35x45 cm. circa, alla seconda mostra del *Novecento italiano*. Ma quando è realizzato il volume illustrativo, il dipinto è presentato senza data né firma. Tuttavia, nel 1977 Lamberto

Vitali, curando il catalogo generale dell'opera di Morandi si accorge, invece, che il piccolo quadro sulla destra di lato porta la firma e la data 928. Per vostra curiosità vi riporto l'immagine del quadro, oggi presso una raccolta privata (v. pag. 17).

Un altro artista piuttosto famoso anche dopo la guerra è Ubaldo Oppi. Grande studioso della pittura italiana del Quattrocento, non poteva non far parte del *Realismo Magico*. Parigi è ancora un centro culturale importantissimo e qui si reca Ubaldo, giovane italiano, tanto affascinante da essere soprannominato Antinoo, il bellissimo giovinetto nato in Bitinia e amato dall'imperatore romano Adriano. Tutti ricorderete le bellissime statue che lo ritraggono.

Ma torniamo a Oppi e alla considerazione della figura umana, che nei suoi quadri risulta sempre isolata da ciò che le sta intorno. Le sue immagini, infatti, più che a un *realismo magico*, possono essere assimilate alla Metafisica. Basti guardare la figura riportata, che si erge solitaria su uno scoglio e si guarda allo specchio. Ma cosa vede? Non è dato sapere. Ella vive separata da tutto ciò che sta intorno a lei. Se la osservate bene, avrete la sensazione che si tratti di una giovane dea, una divinità classica, che pur essendo rappresentata in un luogo, in un ambiente, in realtà vive isolata da tutto. Infatti i critici, in genere, hanno visto in Oppi il mediatore tra il *naturalismo* e la *metafisica*. Cari lettori, le notizie sono state tante e già vi sarete stancati. Quindi mi fermo e vi do appuntamento al prossimo numero.



Ubaldo Oppi, *Contadino a sera*, coll. privata, Padova



Ubaldo Oppi, *Giovane donna al mare*, studio, coll. privata



L'arte in Italia
tra le due guerre

L'arte in Italia tra le due guerre

I più importanti gruppi artistici

di Lidia Pizzo

Gentili e pazienti lettori, l'ultimo numero di questa rivista è stato dedicato all'arte italiana del Ventennio fascista. Ma non tutto cade sotto l'egida del regime. Già avevo accennato alla formazione di vari gruppi che si vanno costituendo in diverse città italiane in particolare Roma e Milano, a cui si aggiunge il gruppo di Torino. Ma andiamo con ordine, trattando prima gli obiettivi a cui essi si ispirano e successivamente i vari artisti, almeno quelli che hanno lasciato tracce maggiori nella storia dell'arte del periodo tra le due guerre.

Intanto, vi riassumo un attimo i precedenti.

Nel 1909 su "Le Figaro", Marinetti, l'avvocato Marinetti, pubblica il Manifesto del Futurismo e si ingegna a diffonderlo in tutta Europa e a sostenere anche diversi artisti. In tal modo l'Italia si mette al passo con le altre nazioni dal punto di vista delle avanguardie.

Segue un altro movimento: la Metafisica di de Chirico la cui dizione compare ufficialmente nel 1916, ma già da qualche anno l'artista dipingeva quadri metafisici. Infatti, egli sostiene che la realtà, le cose, si presentano al soggetto sotto due aspetti diversi. Uno corrente, cioè quello che tutti più o meno vedono alla stessa maniera, e uno "spettrale metafisico", che solo pochi individui riescono a vedere in "momenti di chiarezza e di astrazione metafisica".

E di quanto sopra abbiamo già parlato nei numeri precedenti di Nuove Direzioni, come ricorderete, così come da questo movimento discenda direttamente o indirettamente il Surrealismo e il Dadaismo.

A questo punto, passata la ventata futurista, metafisica, surrealista e dadaista, cosa succede in Italia tra le due guerre?



Carlo Levi, *L'eroe cinese*, Fondazione Carlo Levi, Roma



A differenza della Francia, ove il centro culturale è Parigi, nella nostra penisola, invece, esistono diversi centri dove si formano alcuni gruppi, i cui membri portano avanti le loro ricerche in varie direzioni.

Il primo che viene in mente è il “Gruppo dei sei di Torino”, costituito da Gigi Chessa, Nicola Galante, Carlo Levi, Francesco Menzio, Enrico Paolucci e Jessie Soswel, i quali, sostenuti dai critici Edoardo Persico e dal famoso Lionello Venturi, si rifanno all’Impressionismo e al Fauvismo, in quanto ancora capaci di trasmettere dei messaggi validi, poiché le due correnti erano state accolte in Italia solo parzialmente.

Tra questi artisti diamo un cenno a Carlo Levi, conosciuto meglio per il suo romanzo: “Cristo si è fermato a Eboli”, di cui riporto il passo più importante che molti conosceranno: “Cristo è sceso nell’inferno sotterraneo del moralismo ebraico per romperne le porte nel tempo e sigillarle nell’eternità. Ma in questa terra oscura, senza peccato e senza redenzione, dove il male



Scipione, *Cortigiana romana*, Raccolta privata, Milano



Mario Mafai, *Nuda sul divano*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Fausto Pirandello, *Le lavandaie*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma

non è morale, ma è un dolore terrestre, che sta per sempre nelle cose, Cristo non è disceso. Cristo si è fermato a Eboli.” Parole straordinarie che valgono più di una sconfitta della politica dei governanti del tempo.

Di Levi riportiamo il quadro *L'eroe cinese*, in cui voi stessi potrete riconoscere la pennellata espressionista che ci restituisce una figura massiccia, nella quale si notano una mano scura sicuramente artificiale e l'altra normale.

E ora, ecco un altro gruppo assai importante facente capo alla: *Scuola Romana di via Cavour*, che si costituisce presso la casa di Mario Mafai e Antonietta Raphaël in via Cavour, appunto. Tra gli aderenti ricordiamo Gino Bonichi (1904-1933) che usa lo pseudonimo di Scipione, morto giovanissimo, Renato Marino Mazzacurati e so-

prattutto Corrado Cagli (1910-1976), che lavorò all'IRI di Roma e insieme a lui in quel periodo ci fu anche un caro amico siracusano ancora in vita, il giovanissimo Gino Cilio.

Nel gruppo non mancano, però, anche i letterati come Enrico Falqui morto nel 1974. E chi non ricorda Ungaretti quando leggeva versi in TV? Oppure lo stesso Leonardo Sinisgalli, morto nel 1981, che sicuramente molti di voi citeranno a proposito della famosa rivista: “Civiltà delle macchine”, con cui Leonardo si proponeva di spiegare “le macchine” sia ai poeti sia agli ingegneri. In pratica, si prefiggeva di fare incontrare e dialogare in quella rivista scienza, tecnologia e arte.

So, cari lettori, quello che starete pensando: “Magari oggi nascesse un nuovo Sinisgalli per porre



il problema attualissimo dei rapporti tra le varie tecnologie, l'intelligenza artificiale, la computerizzazione, l'uomo e gli artisti in senso lato!" E avete davvero ragione. Spesso vado spulciando qua e là tra i filosofi per leggere qualcosa di interessante, ma sembra che la materia non interessi molto. Anzi, se tra voi che siete in tanti, c'è qualcuno che conosce qualche filosofo, qualche pensatore che opera in questo senso e me ne suggerisse il nome, vi sarei davvero grata, Galimberti a parte.

Ma, torniamo al nostro argomento che riguarda l'arte e gli aderenti alla *Scuola Romana*, i quali per la maggior parte si rifanno a un'arte *espressionista* di rottura nei confronti dei movimenti artistici ufficiali. Tra i tardi seguaci di questa corrente molti nomi conosciutissimi ancora

oggi come Guttuso, Leoncillo Leoncilli o Pericle Fazzini. Di quest'ultimo sicuramente avrete presente l'opera più importante, che avrete visto chissà quante volte dietro il Papa nella sala conosciuta come Aula Nervi, che raffigura la *Resurrezione*, realizzata tra il 1970 e il 1975 e inaugurata alla presenza di Paolo VI nel 1977. Insieme a questi artisti ricordiamo solo alcuni nomi come Toti Scialoja, Alberto Ziveri morto nel 1990, Mario Mafai ed altri.

E ora, di Scipione, al secolo Enrico Bonichi, commentiamo un'immagine. Si tratta della "Cortigiana romana" del 1930. Osservatela attentamente. Noterete facilmente come nell'insieme non c'è nulla di realistico, piuttosto siamo in presenza di una pittura visionaria di matrice espressionista. La stessa scenografia di Roma, attraversata da linee verticali, è come stravolta sotto l'urgenza della pennellata, lo spazio è surreale e fosco. In esso irrompe l'immagine della prostituta trattata con una pennellata veloce, densa di colore cupo. Unica macchia il bianco del fazzoletto, che la donna sventola per farsi notare. Da chi? Dagli eventuali clienti. Ma, una volta che ella *giace* per l'eternità sulla tela, gli avventori siamo noi riguardanti!

Tra i tanti di questo periodo, un artista degno di nota è Mario Mafai di cui riportiamo l'opera: "Nuda sul divano". Il pittore, come potete vedere in questa immagine, riesce a trasporre nelle sue figure, nei suoi paesaggi, nei luoghi della quotidianità, nel momento in cui passano attraverso la sua sensibilità dalla concretezza della vita alla rappresentazione sulla tela, la stessa poesia che Morandi instillava nelle sue nature morte. E chi di voi non conosce Fausto Pirandello (1899-1975), figlio del ben più famoso scrittore Pirandello? Anche lui, infatti, fa parte della Scuola Romana.

Intorno al 1920, sollecitato dal padre, va a Parigi, ove viene attratto dalle opere cubiste di Braque e dalla scomposizione e ricomposizione dei piani pittorici, che esaspera nelle sue composizioni al punto di invadere tutto il piano della tela. Non solo, anche nelle altre in cui sono raffigurati personaggi, notiamo corpi di una "sgraziata anatomia" trattati con pennellate corpose, dense di colore, ricche di cupa sensualità, sensualità che si percepisce anche nella rappresentazione



Mino Maccari, *Personaggi*, Galleria d'arte Moderna e contemporanea, Roma

degli interni tra i corpi e gli oggetti circostanti. Ho trovato per caso in un numero di "Arte" del giugno 1991 una testimonianza del figlio di Fausto, Pierluigi Pirandello. Egli racconta dei rapporti tra Fausto e il padre di lui Luigi, pur nella diversità dei modi di esprimersi. Il nostro premio Nobel esorta il figlio a uscire da certe condizioni di spirito "...perché, quando ti metti a dipingere, guardi con gli occhi degli altri, tu che hai così buoni occhi per guardare in te? [...] La sorveglianza critica uccide l'arte. La critica d'arte moderna è micidiale. L'avete tutti nel sangue. Bisogna liberarsene [...]". E ancora nella stessa lettera, che è del 1928, dice di aver visto la Biennale di Venezia su cui così si esprime: "...orrori da un canto e insulsissima accademia dall'altro: e tutti uguali [...] Per ritornare ingenui scarabocchiano come ragazzini, per dimostrarsi sapienti, copiano freddamente e stupidamente." Una domanda "sorge spontanea": "E se avesse visto le Biennali odierne cosa avrebbe detto?" Comunque sia, Fausto segue i consigli paterni e

dipinge come sente, lavorando spesso su due o più quadri contemporaneamente.

Vi assicuro che ho provato una grande tenerezza per il ragazzino Pierluigi, quando racconta che stava ore a contemplare il padre mentre lavorava o muore di freddo quando gli faceva da modello, oppure quando passava la cementite sulla tela perché lui, essendo un fumatore accanitissimo, provava fastidio nel sentire l'odore del prodotto.

E ora ditemi, lettori: "Chi di voi di una certa età non ricorda le immagini di matrice espressionista di Mino Maccari dalla lunga vita, morto novantenne soltanto una trentina di anni fa?" L'artista si accosta in un primo tempo all'Espressionismo tedesco, ma successivamente il suo gusto polemico lo porta verso una variante assai personale.

Diresse per molti anni sotto il regime fascista una rivista: "Il Selvaggio", che non è altro che la cronistoria corrosiva non solo dei mali italiani ma anche europei.

Sghignazzava per non singhiozzare, si diceva di lui. Insomma, il nostro artista è il pioniere di quello che fu definito *l'espressionismo romano*.

Insieme a lui merita un cenno Giovanni Stradone, esponente di spicco di questo movimento, che dipinge visioni cittadine notturne, e di Roma in particolare, di matrice surreale, ma soprattutto va menzionato perché si pone il problema della materia pittorica, anticipando alcuni aspetti del successivo *movimento informale*, che avrà la sua esplosione nel secondo dopoguerra. Cesare Brandi, mio compianto insegnante all'università di Palermo, definì le sue opere di un "neoespressionismo tonale e metafisico". Giudizio dato anche da Giorgio De Chirico: "L'espressionismo di G. Stradone è genuina proiezione di un sentimento tormentato dell'animo umano che crea, quasi affannosamente, il silenzio e la solitudine, per reagire alla dissoluzione dei tempi."



Giovanni Stradone, *L'uomo dei campi*, Raccolta privata, Roma

Importante, in questo contesto è l'opera del primo Toti Scialoja morto una ventina di anni fa, che nel periodo preso in esame, cioè tra le due guerre, realizza, come gli altri, opere di matrice espressionista, ma che poi, dopo la Seconda guerra mondiale, si esprimerà con l'*informale* e di cui tratteremo ampiamente in seguito. Inizia con studi giuridici che presto abbandona per dedicarsi all'arte e al teatro in particolare ma anche alla poesia per ragazzi con i suoi tre libri di *poesia nonsense*.

Accanto alla *Scuola Romana di Via Cavour* nasce un *Secondo Futurismo* articolato in due momenti. Il primo dura dal 1918 al 1928 e si lega soprattutto alla cultura post-cubista e costruttivista mentre la seconda che va dal 1929 al 1939 si lega al *surrealismo*.

Tra i maggiori rappresentanti si ricorda Fillia ma soprattutto Enrico Prampolini (1894-1956) i cui inizi sono decisamente futuristi, ma non solo, ben presto conosce i maggiori artisti delle avanguardie europee come il Dadaismo, De Stijl e Mondrian, lo stesso Picasso, Kandinskij, Cocteau e tanti altri non disdegnando di operare come architetto.

Insomma, oggi diremmo, che fu un artista a tutto tondo. Egli nel periodo più maturo si orienterà verso un linguaggio astratto, inserendo nei suoi lavori anche altri materiali, per cui i quadri assumeranno risonanze psicologiche. Prampolini stesso affermerà che il suo intento è quello di esprimere "le estreme latitudini del mondo introspettivo."

Gentili lettori, so che questo periodo è molto complesso. Ma sappiate che ho cercato di schematizzarlo al massimo. Quindi aggiungo solo un'ultima notazione che riguarda un gruppo milanese di matrice astratta rappresentata negli anni Trenta da Mauro Reggiani, Atanasio Soldati, Osvaldo Licini, Lucio Fontana, Luigi Veronesi e qualche altro, che orbitano attorno alla galleria milanese *Il Milione*, attiva ancora ai giorni nostri.

L'obiettivo del gruppo è quello del superamento del distacco dell'arte italiana dal contesto internazionale, al fine di sollecitare una riflessione sulle strutture fondamentali di un moderno linguaggio pittorico, che si ponga al passo con le ricerche delle altre nazioni.



Enrico Prampolini, *Simultaneità di tempo e spazio*, Polimaterico, Raccolta privata

L'esperienza milanese resta fondamentale per lo sviluppo dell'arte italiana, perché offre un approccio culturale e metodologico coerente, che ha implicato una riflessione profonda sul cubismo e sul futurismo per allontanarsi da entrambi, considerando il primo troppo analitico, il secondo troppo realistico. In questo senso spetta a loro il merito di

aver rivalutato l'opera di Balla rispetto a quella di un Boccioni. Appunto perché il primo raggiunge la massima astrazione, mentre nel secondo rimane sempre l'impronta realistica. Ma diremo meglio nel prossimo numero. Adesso un respiro di sollievo per bearvi della contemplazione di queste immagini molto originali e attuali ancora oggi.

Il Milione l'esperienza astratta

M. Ruggini

Il Milione

L'esperienza astratta nella storica galleria milanese

di Lidia Pizzo

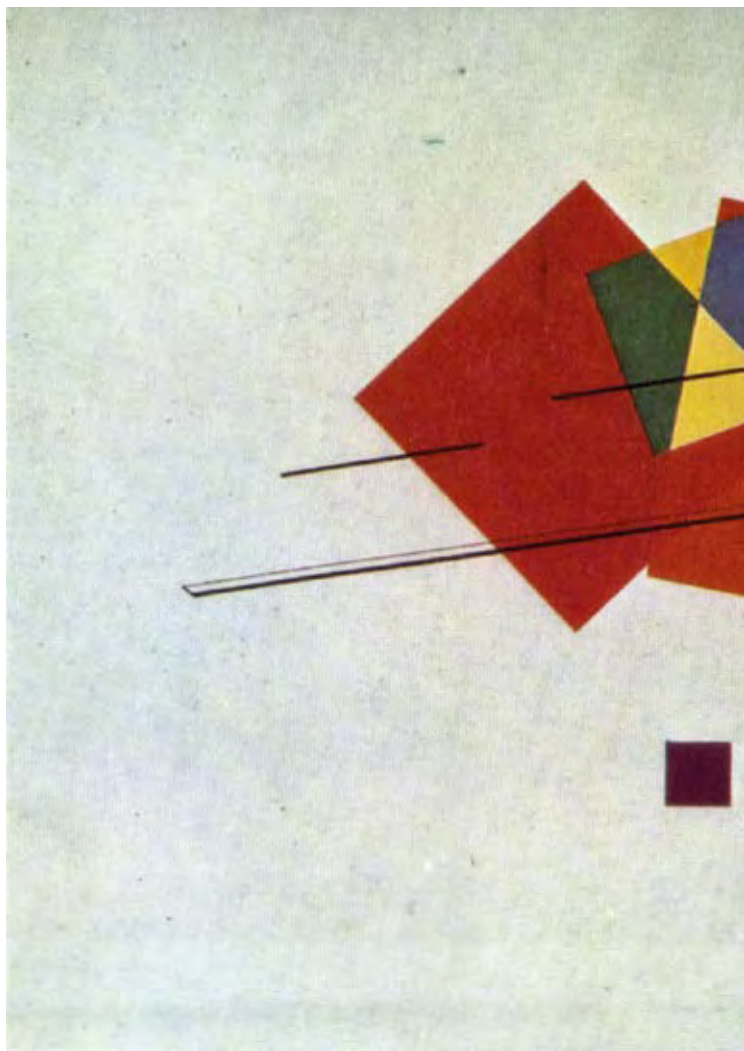
Gentili lettori, ricorderete che in un precedente numero di questa rivista (Nuove Direzioni n. 66, p. 15) abbiamo accennato all'esperienza astratta milanese, che orbita attorno alla Galleria *Il Milione* a partire dal 1934. La galleria, attiva ancora oggi, fu fondata nel 1930 da Peppino e Gino Ghiringhelli e sostenuta dal critico Edoardo Persico. L'obiettivo del gruppo è quello di inserire l'arte italiana nel contesto internazionale, le cui basi concettuali erano fondate sulla ricerca che Carlo Belli andava elaborando sin dal 1930 e che aveva pubblicato nel 1935 nel volume *KN*, considerato il manifesto dell'*astrattismo* italiano.

L'obiettivo di Belli, infatti, è quello di trovare "le strutture di base del linguaggio della pittura", trovare cioè un *metro* espressivo adatto alla modernità, come sempre era stato nel corso della storia delle varie epoche a partire dal "metro" delle piramidi, successivamente da quello del Partenone o dal "canone" policleteo e così via attraverso i secoli.

Su queste solide premesse metodologiche opera, come si diceva, il gruppo milanese, che gravita attorno alla galleria citata. Tra gli adenti: Mauro Reggiani, Atanasio Soldati, Osvaldo Licini, Lucio Fontana, Luigi Veronesi, Mario Radice e qualche altro. Questi pittori sostenevano che la volontà degli uomini moderni era tesa esclusivamente al desiderio di chiarezza.

Ovviamente, le basi con cui si può instaurare il discorso su un'arte astratta, che stia al passo con i tempi a livello internazionale, devono iniziare con la critica sia del *Cubismo* che del *Futurismo*, al fine di allontanarsi dal primo, dopo averne analizzato le strutture interne alle opere dei vari artisti, e dal secondo, perché si intravede in quell'avanguardia una linea troppo realistica.

Di conseguenza, gli artisti milanesi non possono non rivalutare Balla rispetto a Boccioni. Ricordate? Balla è l'artista delle "Compenetrazioni iridescenti", completamente astratte, mentre nelle opere di Boccioni si intravedono qua e là brani di



Luigi Veronesi, *Composizione K11*, Museo Civico, Torino

realità, come avete letto nel numero 52 di Nuove Direzioni (marzo-aprile 2019 che potete vedere anche consultando il sito www.nuovedirezioni.it). Esaminiamo adesso alcuni artisti, i quali per unanime consenso si espressero nelle loro opere con grande rigore, per cui l'esperienza astrattista italiana a buon diritto può essere annoverata tra le più importanti d'Europa.

Iniziamo con Luigi Veronesi (1908-1998) il più astratto del gruppo, che, oltre a essere pittore, è stato anche fotografo, regista, scenografo.

Si accosta alla fotografia perché il padre possiede una camera oscura. Luigi se ne impossessa per poter studiare le potenzialità espressive dei fotogrammi.

Le sue prime opere sono figurative e vengono esposte presso la galleria il Milione nel 1932. Ma

non è soddisfatto, quindi si orienta verso l'*astrattismo*, cosicché nel '36 viene invitato alla Triennale di Milano.

Successivamente in una mostra a Como le sue opere astratte figurano accanto a quelli di artisti che hanno scritto pagine importanti nella storia dell'arte italiana contemporanea come: Lucio Fontana, Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Alberto Magnelli, Fausto Melotti, Enrico Prampolini, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho e Atanasio Soldati. La maggior parte di questi nomi, miei attenti e interessati lettori, sicuramente saranno da voi conosciuti. Ma Veronesi, dicevamo, non si ferma solo alla pittura, realizza anche sei filmati sperimentali, che sono andati, purtroppo, perduti. Nel dopoguerra è anche cofondatore del gruppo fotografico *La Bussola*.

Non c'è espressione artistica che non interessi Veronesi, anche la musica ha la sua attenzione. Infatti, approfondisce la ricerca sui rapporti matematici delle note musicali, che poi trasferisce sulla tela creando rapporti tonali per mezzo dei colori.

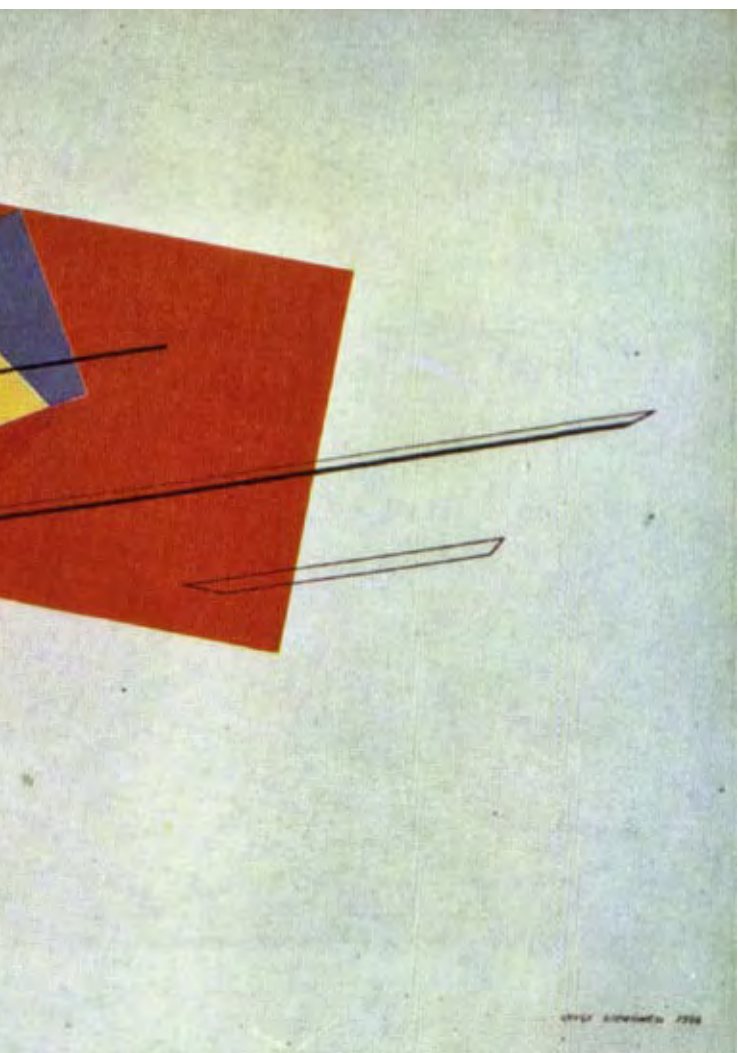
Spero vi tornino in mente a tal proposito alcune opere di Kandinskij o di Kupka o di qualche altro, che abbiamo trattato in passato, che si riferiscono appunto alla relazione tra arte figurativa e musica.

Da quanto sopra, comprenderete che l'idea di Luigi Veronesi è quella di fare dell'arte un progetto globale.

Esaminiamo attentamente una sua opera: "Composizione K 11". Su uno sfondo neutro si accampano due quadrati rossi uniti tra loro da un terzo quadrato diviso in 4 parti: uno blu, due gialli e uno verde. Questa è un'opera di un equilibrio compositivo degna solo di Mondrian. Osservate lo sfondo chiaro. È ampio, perché deve contenere e bilanciare i due quadrati rossi. Immaginate ora di togliere o spostare le linee nere, improvvisamente il quadro diventa scialbo. E se togliessimo il quadratino viola in basso? Non è possibile, perché è quello che indirizza il nostro occhio verso la composizione soprastante.

Andiamo ora a conoscere un altro artista originalissimo, che ho definito un "giocoliere dell'arte", per le sue tante idee originali e sempre intelligenti: basta osservare l'immagine riportata.

Si sta parlando di Bruno Munari (1907-1998) che





Bruno Munari, *Macchina inutile*, gall. Naz. D'Arte Moderna, Roma

molti di voi avranno conosciuto, perché morto molto anziano 22 anni fa.

Insomma, vi starete chiedendo cosa fa di tanto originale? Intanto diciamo che è uno spirito di insaziabile curiosità: pratica pittura, scultura, cinema, grafica, a cui sono da aggiungere la scrittura e la poesia, oltre alla didattica, in cui s'ingegna a insegnare qualcosa ai giovanissimi, giocando. Studia sia il movimento che la luce e mette l'accento sulla creatività.

Munari è certamente l'ultimo dei leonardeschi, per la complessità delle sue conoscenze e per le varie sperimentazioni.

Già a ventidue anni (1930) aderisce al *futurismo* inventando la *macchina aerea*. Il principio su cui si fonda è il seguente: bisogna superare la pittura da cavalletto, che è un'arte a due dimensioni, altezza-larghezza, ma anche la scultura che è a tre dimensioni: altezza-larghezza-profondità. Bisognerà trovare, allora, una quarta dimensione:



Bruno Munari, *Sculpture da Viaggio*, ed. Corraini, Milano

lo spazio-tempo, cioè qualcosa che si muova in un certo tempo nello spazio, ed ecco che nasce: *la macchina aerea*. In assoluto il primo *mobile* della storia dell'arte, in cui ogni elemento legato a un asse si può muovere nello spazio attraverso un bilanciamento di pesi e contrappesi. Invece nelle successive creazioni delle *macchine inutili*, ogni elemento può oscillare singolarmente e contemporaneamente.

Quasi nello stesso periodo, precisamente l'anno dopo, lo statunitense Calder esporrà i suoi *mobiles* ed è subito successo, ma l'artista perviene a questa forma artistica per altre vie rispetto a Munari, piuttosto che attraverso una vera e propria riflessione sullo specifico dell'arte.

La prima *macchina aerea* di Munari viene distrutta durante un trasloco, ma l'artista nel 1971 ne propone un modello in dieci esemplari. In figura ne vedete uno, ma dovete fare uno sforzo di fantasia immaginando che tutti gli elementi si muovano contemporaneamente. La composizione è aerea, leggerissima e si articola per piani trasversali. La materia di cui è fatta è il legno dipinto e la corda.

Noterete facilmente, cari lettori, che nel momento in cui gli elementi si spostano, ovviamente anche l'aspetto cromatico cambia.

A questo punto, vorrei strapparvi un sorriso con le *forchette parlanti* del 1958, che vedete in figura. Qui con un espediente semplicissimo, che è quello di piegare i refi delle forchette, Munari anima una materia, che serve ad altro, creando

un rapporto colloquiale tra gli elementi, (come se si adattassero ai vari movimenti delle mani durante i pasti!) che quindi risultano animati. Ma, riprenderemo il discorso su Munari nei prossimi numeri.

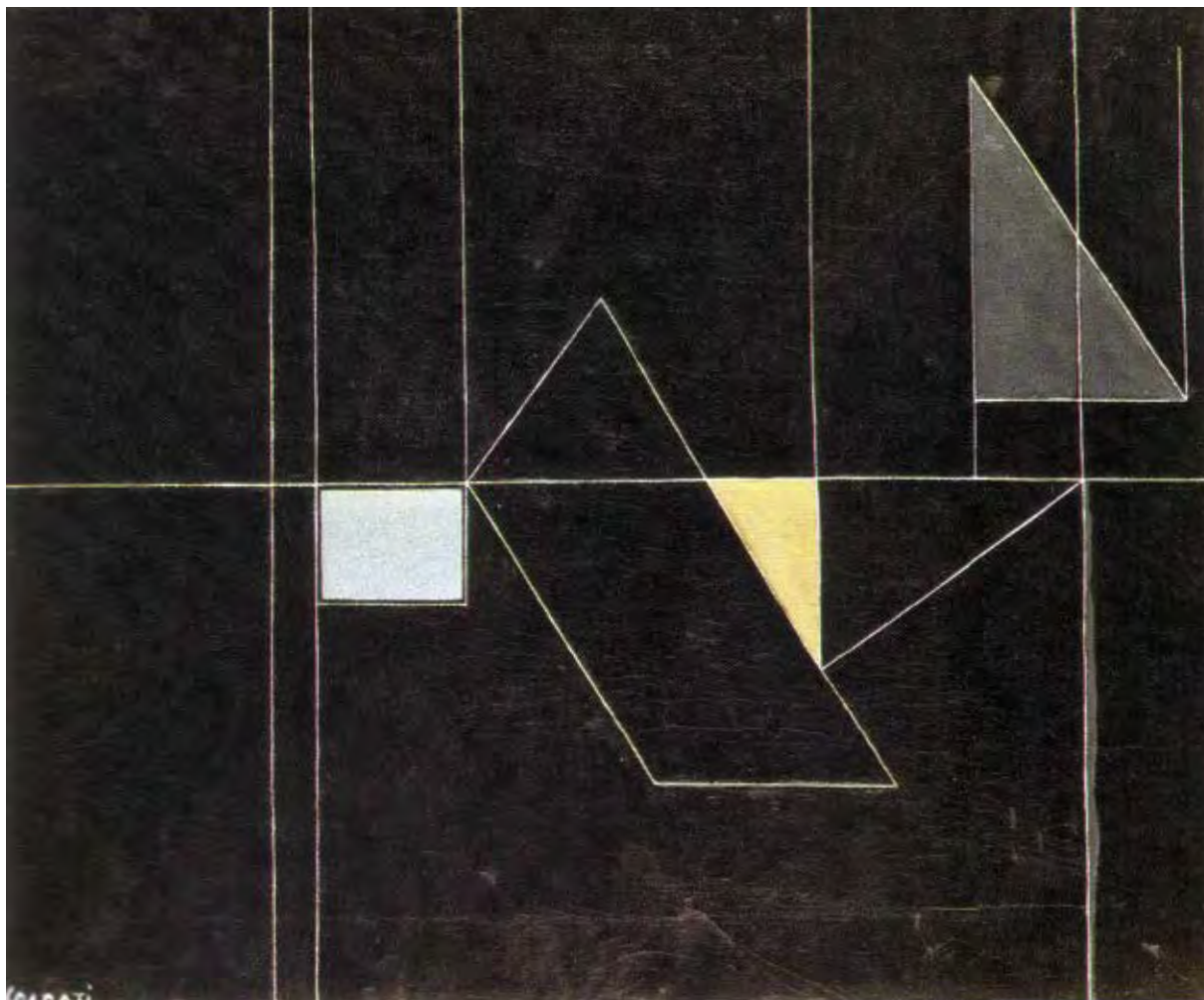
Vi basti sapere che l'artista dopo la guerra con Atanasio Soldati, di cui dirò subito dopo, nel 1948 fonda il MAC (Movimento Arte Concreta) assieme anche con Gillo Dorfles e Gianni Monnet. Costoro avevano come progetto una sintesi delle arti attraverso l'unione delle istanze astrattiste italiane al fine di dimostrare agli industriali e agli artisti stessi, che una sintesi delle arti era possibile.

Una nota personale: Munari mi ricorda tanto sia un verso di Palazzeschi della poesia "Chi sono?" sia la famosa teoria del fanciullino del Pascoli.

A proposito della poesia di Palazzeschi gli ultimi due versi recitano: "Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia." E come non pensare a Munari? Mentre due parole merita la teoria del *fanciullino* che per comodità riprendo da un mio vecchio libro di letteratura di Salvatore Guglielmino: "...la poesia non è «logos» cioè razionalità ma consiste in una perenne capacità di stupore tutta infantile, in una disposizione irrazionale [...] che permangono dentro di noi anche quando dall'infanzia siamo cronologicamente lontani."



Bruno Munari, *Forchette parlanti*, The Museum of Modern Art, New York



Atanasio Soldati, *Composizione in nero*, Museo civico, Torino

Definizione molto azzeccata, se pensiamo a cosa fa il bambino. Egli osserva le cose per la prima volta e si stupisce, tanto è vero che chiede sempre “perché”. Ogni artista, suggerisce Munari, deve guardare la realtà che ci circonda senza stereotipi, come se la vedesse per la prima volta con occhi incantati simili a quelli di un bimbetto. A tal proposito, come non pensare alle *forchette parlanti*?

Passiamo, adesso, ad Atanasio Soldati (1896-1953) artista dalla vita relativamente breve ma intensa. Laureatosi in architettura si trasferisce da Parma, sua città natale, a Milano, dove si lega d'amicizia con Mario Radice e Mauro Reggiani e con i quali fonderà la *corrente astrattista*. Nelle opere del periodo in esame si sente l'influenza di altri pittori da lui conosciuti in precedenza come:

Paul Klee, Kandinskij, Bau Meister e qualche altro, ma soprattutto a influire sarà Mondrian di cui scarnificherà ulteriormente le forme, come avrete osservato dalle immagini riportate. Tuttavia, solo nell'immediato dopoguerra raggiungerà una vera autonomia espressiva.

Sosteneva il *Gruppo Astrattista* nella prima mostra alla galleria Il Milione nel 1932 che “... l'arte è al servizio di se stessa” e quindi non ha altri obbiettivi, mentre Carlo Belli scriveva: “L'arte è. In questo desiderio di chiarezza è tesa la nostra volontà di uomini moderni ...”

Una poetica più chiara non poteva esserci e se osserviamo l'opera riportata “Ritmo geometrico” di Mauro Reggiani (1897-1980) ce ne rendiamo immediatamente conto per quella equilibratissima scansione dello spazio, dove in primo piano

risalta una complessa forma geometrica, i cui colori si bilanciano a vicenda e che certamente risentono l'influenza dell'opera di Mondrian relativamente al "peso" di un colore da equilibrare spazialmente rispetto ad un altro.

Per il rigore della sua ricerca, Mauro Reggiani è certamente, nell'ambito dell'astrattismo italiano, una delle figure portanti insieme anche a Mario Radice (1898-1987).

Quest'ultimo ebbe una vita complessa e, tra l'altro, seguì studi incongruenti rispetto all'arte come ragioneria, veterinaria, architettura.

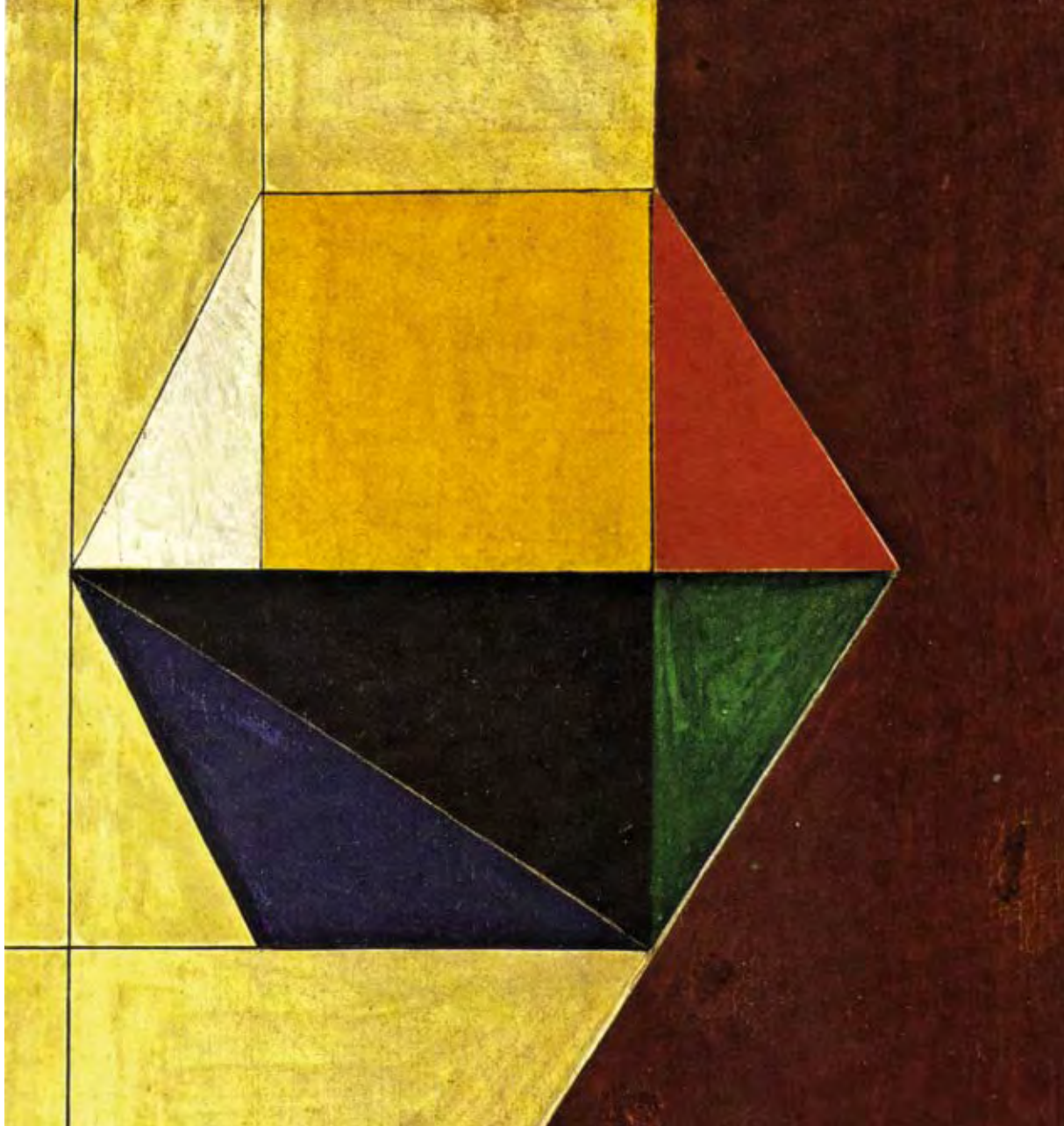
Molto giovane all'età di circa venti anni durante la prima guerra mondiale è ufficiale d'artiglieria e ha modo di spostarsi sia a Vienna che a Parigi dove conosce diversi artisti d'avanguardia. Nel frattempo si interessa anche di architettura razionalista. A Milano si lega d'amicizia col gruppo che orbita attorno alla galleria già citata: Il *Milione* e diviene uno dei maggiori rappresentanti dell'astrattismo italiano.

Osservate attentamente la figura riportata.

Alla lontana quali movimenti artistici vi ricorda? Lo so siete ormai degli esperti: sia il cubismo che,



Mario Radice, *composizione R.S.*, proprietà dell'artista, Como



Mauro Reggiani, *Ritmo geometrico*, proprietà dell'artista, Milano. Sotto, Mauro Reggiani, *Composizione*, 1962, coll. priv.



in parte, anche il futurismo, in particolare nella scansione dei piani e nella loro semplificazione, quest'ultima basata su una rigorosa geometria. Originalissimo l'uso del colore, che non fa altro che esaltare il dinamismo plastico dato dal rapporto armonico tra i colori, come del resto avrete osservato anche negli altri artisti astrattisti.

Cari e attenti lettori, avrete compreso che ho dedicato un intero numero di questa rivista all'*astrattismo* italiano, che ha come centro Milano, perché la poetica è frutto di una profonda riflessione sull'espressività dell'arte, che deve comunicare sentimenti con linee, forme e colori e le immagini riportate ve lo testimoniano. Quindi non mi resta altro che ringraziarvi per l'attenzione e ... darvi appuntamento al prossimo numero.



2014

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.1**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulle riviste
inCamper dal 2007 al 2011 e
NUOVE DIREZIONI dal 2011 al 2014

2016

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.5**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2014 al 2016

2019

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.2**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
inCamper dal 2007 al 2008

2019

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.6**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2017 al 2019

2019

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.3**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
inCamper dal 2009 al 2019

2022

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.7**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2020 al 2022

2013

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.4**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2011 al 2013

2025

**Riflessioni sull'arte e dintorni
vol.8**

Raccolta degli articoli
pubblicati sulla rivista
NUOVE DIREZIONI dal 2022 al 2024