

Iolanda Nigro Covre

Corso di Storia dell'arte contemporanea 2005-2006 per lauree triennali

4 CFU

*Dalla crisi delle avanguardie ai "realismi" (1918-1930)*

*Schema degli argomenti trattati*

*Si forniranno dati più dettagliati solo sui temi per i quali non è sufficiente un rinvio alla bibliografia consigliata per l'esame.*

INTRODUZIONE: finalità e metodo

Alla fine della prima guerra, ma in realtà già in molti casi prima, intorno al 1914, le prime avanguardie sono finite, o proseguono in una sorta di forma congelata.

Troviamo, almeno apparentemente, un fenomeno di eclettismo e una sorta di Babele linguistica, sia nelle arti figurative che in architettura, che forse non ha confronti in altri momenti del Novecento, tranne, forse, i fenomeni degli ultimi vent'anni del secolo; e non ha confronti nemmeno nell'Ottocento.

- diversi sono i ritorni alla figura
- diverse le manifestazioni nel Dadaismo
- diversi gli epigoni di Espressionismo, Cubismo, Futurismo
- diverse, dai ritorni alla figura e pure tra loro, le declinazioni dell'astrattismo (Malevič e la sua "rinuncia", il simile ma ideologicamente opposto fenomeno del Costruttivismo, l'astrazione geometrica in Kandinsky e in Mondrian)

Tuttavia, molti sono i momenti di contatto:

Tra Dada e De Stijl

Tra l'Espressionismo architettonico e De Stijl

Tra il Futurismo, De Stijl, il Bauhaus (ad esempio, Severini piace a van Doesburg, una sua famiglia di maschere è stampata dal Bauhaus; Prampolini è una figura chiave in contatto con tutti)

Tra la rivista "Valori Plastici" e l'astrattismo.

Allora bisogna chiedersi se esistono legami a livello non formale in questa Babele. Proviamo ad individuarne alcuni.

1. L'utopia può essere considerata un filo conduttore.
2. Altro legame è l'arcaismo come ritorno alle origini, che si salda alla proiezione nel futuro nei progetti utopici. Connessa all'arcaismo è l'aspirazione alla "purezza" e alla semplificazione.
3. Altro filo conduttore è l'ironia, che segna la crisi, o la negazione, tanto dell'arcaismo quanto della proiezione nel futuro, nonché la crisi dell'utopia stessa (Depero; in termini diversi Klee).
4. Parallela all'ironia è il suo contrario: la malinconia.

Proviamo allora a leggere gli Anni Venti **secondo i parametri dell'utopia, dell'arcaismo e della proiezione nel futuro, della malinconia, dell'ironia; ovviamente senza la pretesa di fornire un quadro completo di tutti i fenomeni.**

Una via d'uscita a questa confusione di linguaggi si affaccia subito dopo la metà degli anni Venti con il recupero dell'organico e dell'inconscio da un lato, e l'analisi specifica del linguaggio dall'altro, proposti dal Surrealismo, e non solo dal Surrealismo. Qui incontriamo la posizione

teorica di Klee nel 1924 (*Conferenza di Jena*), Prampolini, Ernst nel passaggio dalla nostalgia per Friedrich alla sperimentazione di nuove tecniche (il *frottage* e il *grattage*), l'analisi della realtà sospesa tra parola e immagine e la rivisitazione dell'antico nel Surrealismo, soprattutto belga, con Magritte e Delvaux.

In sintesi, questi sono i fenomeni che segnano la storia degli Anni Venti: il Dadaismo (su cui sosteneremo poco perché non incide immediatamente sui fenomeni del decennio in questione ma, più in profondità, sulle successive trasformazioni dell'arte nel Novecento, e d'altra parte la sua complessità richiederebbe lo svolgimento in un intero Corso); il passaggio dal Suprematismo al Costruttivismo e la crisi di Malevič; la struttura costante dei quadri di Mondrian a partire dal 1920; la svolta di Kandinsky verso l'astrazione geometrica e il suo lavoro a fianco di Klee; il Purismo di Le Corbusier pittore (e architetto) e il secondo Cubismo; l'avvio del cosiddetto secondo Futurismo; l'utopismo architettonico di Bruno Taut e la fondazione del Bauhaus di Gropius; "Valori Plastici" e le vicende della Pittura Metafisica; Taut e Oud nel 1923; il movimento di Novecento italiano; la Nuova Oggettività tedesca; il Surrealismo, che apre decisamente verso nuovi orizzonti.

Nelle lezioni vengono analizzati prima i fenomeni non figurativi, quindi gli sviluppi del Cubismo e del Futurismo, e a seguire i cosiddetti ritorni alla figurazione.

L'INCONTRO TRA DUE ESTREMI DELL'UTOPIA: BRUNO  
TAUT E OUD

L'UTOPIA DI MONDRIAN

Uno dei fenomeni più curiosi di incontro di posizioni apparentemente opposte e inconciliabili è l'accostamento di Bruno Taut e Oud nel 1922: tra una posizione concreta ed una tipicamente astratta, per poco tempo è l'utopia a prevalere. Ma poi i due si separeranno per sempre, quando l'utopia, capace di assumere forme contrapposte ma talvolta tangenti, sarà superata da entrambi. Non a caso nello stesso periodo nasce l'Elementarismo (1923), dall'incontro tra il Costruttivismo e De Stijl; sono fitti i rapporti tra il Dadaismo e De Stijl; Kandinsky e Klee consolidano la loro posizione nel Bauhaus avviato verso il razionalismo.

Nelle pagine della rivista "Frühlicht" (1920-1922), dove Taut espone i propri criteri di restauro e riorganizzazione della città di Magdeburgo improntati al principio dell'applicazione del colore all'architettura, si può confrontare la posizione dell'architetto tedesco, che interviene su questo punto in numerosi articoli, con un saggio di Oud, *Sull'edilizia del futuro e le sue possibilità architettoniche*, pubblicato nel fascicolo 4 (l'ultimo) nell'estate 1922. Della rivista esiste una traduzione italiana curata e introdotta da Giuseppe Samonà: "Frühlicht" 1920-1922. *Gli anni dell'Avanguardia architettonica in Germania*, Milano, Mazzotta, 1974. Va segnalato in particolare un appello pubblicato da Taut (già apparso nel 1919 nella rivista "Bauwelt"), e sottoscritto da numerosi architetti, nel fascicolo 1 (autunno 1921): *L'arcobaleno. Invito all'architettura colorata*. Qui si rifiuta la costruzione di case "sporche e grigie" e si intende restituire all'architetto e all'urbanista "il gusto del colore all'interno e all'esterno delle case", poiché esso è "lo strumento artistico più importante dopo la forma"; e inoltre "il colore non è costoso come le decorazioni, i cornicioni e gli aggetti, il colore è gioia di vivere, e dato che richiede disponibilità limitate dobbiamo insistere perché venga

acquisito in un'epoca come la nostra angustata da una grande carenza di costruzioni di ogni tipo, che non potranno neppure essere realizzate". La motivazione, dunque, sembra essere di ordine pratico, ma ricordiamo che l'arcobaleno, come anche la forma del sole nascente (da cui è tratto il titolo della rivista) e i simboli stellari, tanto frequenti nei disegni utopistici di Taut, trovano un precedente nella pittura del *Blaue Reiter*, in particolare in dipinti di Kandinsky e Marc. L'arcobaleno, inoltre, è simbolo di pace dopo la tempesta, quindi di riconciliazione tra Dio e gli uomini; di fratellanza, in quanto vi sono riuniti i sette colori dell'iride; di unione tra il cielo e la terra, tra la materia e lo spirito. La riflessione sulle teorie del colore, collegate anche alle dottrine teosofiche e alla rilettura della *Farbenlehre* di Goethe, un precedente nella cultura tedesca continuamente ricordato, ricorre negli scritti dei due artisti citati, soprattutto in Kandinsky, e nella loro cerchia.

Oud, che ha lasciato nel 1921 la rivista "De Stijl" per l'eccessivo rigore teorico delle posizioni in essa dominanti, appone un sottotitolo al suo articolo, quasi a sottolineare il suo impegno nel sociale (che infatti caratterizza il suo lavoro, a fianco del rispetto dell'ambiente e delle tradizioni tecniche locali): "Un programma di J.J.P. Oud, direttore dell'ufficio comunale dell'edilizia di Rotterdam". Egli qui si basa sulla premessa di un'architettura al tempo stesso "funzionale e bella", condizionata dalla materia ma anche portatrice di nuove istanze spirituali, dove si delinea la concezione di una "forma estetica elementare": "con la loro mancanza di decorazioni, la loro forma rigida e i colori piani, con la perfezione dei rapporti tra i diversi materiali, con le loro proporzioni pure – ciò per la maggior parte è dovuto alle nuove tecniche di produzione (meccaniche) – tali oggetti [automobili, macchine a vapore, yachts, capi di abbigliamento, articoli elettrici e sanitari, ecc.] hanno indirettamente un

effetto stimolante sull'architettura nella sua forma attuale e fanno nascere in essa un impulso – provocato anche da altre cause più dirette – verso l'astrazione che, per ora, si manifesta come spiritualizzazione di una realtà formale consueta e non come riflesso della nuova concezione di vita”. In questa premessa è evidente l'influenza della posizione teorica di Mondrian. Inoltre, nella nuova architettura, che deve “cooperare organicamente con le altre arti”, “l'importanza delle parti singole come ornamenti viene a cadere ed è sostituita dal gioco dei rapporti, ossia dalla forma e dal colore espressi in una struttura unitaria”.

Dopo tale premessa teorica, Oud sostiene che in un sistema architettonico basato sul ferro, il cristallo, il cemento armato, la combinazione con i mattoni è troppo eterogenea ed è necessario passare all'intonaco, con cui è possibile realizzare “linee chiare e superfici pure ed omogenee”. Infine, poiché “come ultimo, importante fattore che incide direttamente sul rinnovamento dell'architettura, va citato il colore”, e poiché l'effetto cromatico dei mattoni è basato sulle “sfumature” e sulla “suggestione”, sono preferibili “le piastrelle e le mattonelle, ed anche i muri intonacati”, per giungere ad un'architettura che “si sviluppa nella pienezza della luce in una purezza di rapporti, in una smaglianza di colori e in una forma chiara e organica”.

Se confrontiamo i progetti di Taut per unità abitative (1921) e per insegne pubblicitarie (1922) a Magdeburgo con gli schemi cromatici progettati in collaborazione da Oud e van Doesburg per il complesso residenziale comunale Spangen a Rotterdam (1921), a fianco di questo loro momentaneo incontro sulle pagine di “Frühlicht”, e tenendo conto della diversa posizione di partenza (per Taut, l'utopia di afflato religioso, l'ideale di un “comunismo cosmico”, la rievocazione del gotico e di piante

settecentesche, la simbologia del cristallo e della trasparenza, il principio di derivazione anarchica della “dissoluzione delle città”, la pretesa demiurgica di un’architettura che si espande a livello urbanistico fino a inglobare le montagne; per Oud, la posizione altrettanto utopica, e tutt’altro che “razionalistica”, di Mondrian, profondamente legata alla teosofia tra il 1908 e il 1917, anche se si tratta di un’influenza successivamente negata), si avrà il quadro di un incontro reso possibile solamente da una comune inclinazione utopica. E’ l’incontro tra Taut che sta uscendo da una fase di disegni e pubblicazioni di un’architettura fantastica, deliberatamente irrealizzabile, e affronta il primo lavoro pratico della sua carriera nel dopoguerra, prima di approdare a soluzioni razionalistiche *sui generis*; e Oud, dotato di un forte istinto pratico, ma nel ’22 ancora dipendente dall’utopia estetica di “De Stijl”, che, pur di segno opposto all’utopia espressionista, consente un accostamento all’architettura colorata di Taut.

La struttura creata da Mondrian nei suoi dipinti tra il ’20 e il ’21 e utilizzata con infinite varianti per oltre vent’anni è preceduta dalla teoria, che appare nel primo saggio pubblicato in “De Stijl” tra il ’17 e il ’18, contemporaneo dunque ad una pittura ancora in fase di evoluzione e non perfettamente corrispondente alla fase avviata appunto a partire dal 1920. La teoria, dunque, precede la realizzazione pittorica. La motivazione dell’abbandono della rivista nel 1924, indicata in una incompatibilità con van Doesburg per il carattere dinamico e non equilibrato e armonico della sua poetica (van Doesburg, tra l’altro, è simpatizzante di poeti e artisti dada), conferma il carattere utopico della poetica di Mondrian: oggi può sembrarci assurda una rottura determinata dalla inconciliabilità tra campiture geometriche di colore puro determinate da linee perpendicolari e l’uso delle diagonali come elemento di divisione. Ma l’utopia estetica di

Mondrian è fondata proprio sul principio che la limitazione ai tre colori primari, più il bianco e il nero, ed alle linee orizzontali e verticali, corrispondenti al materiale e allo spirituale, all'individuale e all'universale, al principio femminile e a quello maschile, realizza in pittura un "superamento del tragico", ossia di tutte le contraddizioni presenti nella società, un'armonia perfetta che prefigura l'armonia di un'estetica realizzata nella vita in un lontano futuro, quando l'arte non sarà più necessaria. Oggi purtroppo sappiamo che quella previsione sarà smentita dalla storia.

E' fondamentale sottolineare il carattere irrazionalistico dell'astrazione mondrianea, formata in stretto rapporto con la teosofia, rapporto confermato da alcuni dipinti tra il 1908 e il 1910, e soprattutto dal trittico *Evoluzione* (1910-1911); e la possibilità di leggere le opere successive al 1920 come un momento di crisi e una sorta di congelamento della sua sperimentazione più propriamente d'avanguardia, secondo i parametri dell'utopia e della "purezza".

Quanto all'utopia di Taut, è fondamentale confrontare la circolare programmatica dello *Arbeitsrat für Kunst*, organo della *Novembergruppe*, con il *Programma* steso da Gropius per il *Bauhaus*, rispettivamente del mese di marzo e di aprile del 1919, sorprendentemente simili. Il carattere espressionista delle prime opere postbelliche di Gropius, nonché di Breuer, conferma la continuità tra l'utopismo architettonico della *Novembergruppe* e il razionalismo architettonico tedesco, dove un sostrato idealistico e formalistico continua ad insinuarsi in un funzionalismo di tipo sostanzialmente astratto.

Cfr., nella bibliografia consigliata, J. Nigro Covre, *Mondrian e "De Stijl"* e J. Nigro Covre, *L'arte tedesca nel Novecento*, capitolo "Architetti e pittori".

#### KANDINSKY E KLEE AL BAUHAUS

L'atteggiamento **utopico** di Kandinsky è particolarmente evidente nei temi escatologici presenti nella elaborazione delle grandi composizioni astratte del 1913, ma non è sostanzialmente contraddetto nella produzione successiva, in particolare nel momento in cui è chiamato ad insegnare alla scuola fondata da Gropius, peraltro contrassegnata, soprattutto all'inizio, come si è visto, da una forte carica utopica e da un residuo di cultura espressionista: per l'artista l'immagine si pone come modello di operatività all'interno di un ideale di invenzione di forme astratte ancora corrispondenti all'ordine cosmico.

Alcuni mutamenti sono comunque sostanziali, sia a livello figurativo, sia a livello teorico. Il progressivo passaggio di Kandinsky dalla cosiddetta "astrazione lirica" all'astrattismo geometrico corrisponde ad un processo di riduzione e ad una sorta di raffreddamento del residuo romantico della fase del *Blaue Reiter*, in linea con le tendenze alla "purezza" degli anni Venti. L'assenza di riferimenti teosofici, sicuri e documentati nella fase precedente alla prima guerra, corrisponde ad un atteggiamento "laico" che trova riscontro negli stessi anni in quello di Mondrian, mentre diverge dalla religiosità di molti paralleli fenomeni figurativi. Al rapporto con i teorici dell'*Einfühlung* subentra quello con le teorie della *Gestalt*: l'attenzione si sposta dalla scarica emotiva nelle linee e nei colori all'ordine compiuto dell'immagine nel suo complesso, non riducibile alla somma dei singoli elementi che la compongono; ed è in

questo passaggio che Kandinsky rinuncia al numero infinito di forme consentite dalle strutture irregolari, non legate alla geometria tradizionale, ritenuta irrinunciabile negli scritti e nelle opere del 1911-1913, a favore della maggiore chiarezza e comunicabilità immediata delle forme geometriche semplici. Tuttavia, in *Punto e linea su piano*, pubblicato nel 1926, è Kandinsky stesso a indicare una continuità con le proprie riflessioni teoriche intraprese in *Lo Spirituale nell'arte* (fine 1911): continuità che corrisponde alla persistenza di pattern, presenti nelle opere anteguerra, ancora nei dipinti successivi al 1919 e persino in quelli della più tarda fase segnata dal Surrealismo, tra la fine degli anni Venti e gli anni Trenta.

*Ovale bianco (bordo nero)* (1919), *Su fondo bianco* (1920), *Macchia rossa II* (1921), *Croce bianca* (1922), *Nel quadrato nero* (1923) non solo presentano ancora il ricordo di forme astrali, eclissi, arcobaleni, monti in schema triangolare acutangolo con il vertice verso l'alto e via dicendo, anche quando le forme astratto-geometriche hanno sostituito del tutto quelle irregolari, ma ricordano nell'intera struttura e nel titolo la simbologia, ad esempio, del bianco e del rosso legata alla teosofia negli anni precedenti. Il repertorio geometrico di Kandinsky risente certamente delle esperienze costruttiviste con cui era venuto in contatto negli anni trascorsi nell'Urss, ma soprattutto è possibile un confronto con il suprematismo di Malevič, a lui più prossimo per le comuni componenti spiritualiste su cui ci fermeremo tra poco: si possono confrontare tutte le composizioni di Kandinsky inscritte in un quadrangolo bianco irregolare, distorto in una prospettiva indefinibile e fluttuante nel vuoto, con un'opera come *Quadrilatero giallo su bianco* (1917-18) di Malevič.

La tensione tra la chiarezza e la nostalgia romantica, persino incline al recupero di forme naturali (a questo proposito è significativo, tra l'altro,

il riemergere di una forma amebica, presente nella *Composizione VI* e nel tema del “diluvio”, negli anni Venti e con rinnovata frequenza nei dipinti segnati da contatti con Mirò e con il Surrealismo), è evidente in opere come *Cerchi e Quiete* (1926), mentre il grande amore per la forma circolare è spiegato in una lettera del 1925 a Will Grohmann (il suo primo biografo e autore di una monografia) con la metafora del “blocco di ghiaccio con dentro una fiamma ardente”, significativa del persistente romanticismo e simbolismo.

La pittura di Klee resiste, al contrario, ad ogni tentazione di utopismo universalistico, che l'artista dissolve con l'arma dell'**ironia**. Se in questo senso si inquadra in uno dei poli fondamentali degli anni Venti, va precisato che si tratta di una forma tutta particolare di ironia, lontanissima, ad esempio, da quella di Depero, e in cui si compendia una riflessione sull'arte di estrema profondità e complessità. La presenza di Klee al *Bauhaus* è contraddistinta da una concezione della didattica incentrata sul processo formale nel suo farsi, nella sua nascita dal mondo organico e nella sua trasformazione nella chiarezza cristallina del simbolo. Klee non è stato, come spesso si legge, tra i fondatori del *Blaue Reiter*, ma ha aderito alla sua seconda mostra con opere di grafica, per giungere alla pittura probabilmente stimolato da opere e riflessioni di Delaunay. Non va considerato un astrattista, poiché un pregiudiziale distacco dalla forma naturale non è mai stato presente nella sua poetica.

Nella felice immagine della *Conferenza di Jena*, in cui l'artista è paragonato al tronco di un albero, che trae dal profondo della terra la sua linfa e la trasforma nella bellezza della vegetazione, si condensano tutti i motivi di ispirazione della pittura di Klee. Le pulsioni dell'inconscio,

l'espressione comunicativa dell'infanzia, la trasfigurazione simbolica stratificata nella storia dell'umanità, dalla scrittura alle culture popolari ai simboli religiosi e teosofici, la fiaba, il teatro, l'architettura e soprattutto il linguaggio musicale, tutto è assorbito dalla libertà creativa della fantasia. Klee si serve di forme archetipiche con uno stile immediatamente riconoscibile, con un atteggiamento ludico che ne libera, nel gioco, ogni residuo angoscioso come ogni pretesa di superiorità intellettuale. Pur condividendo con molte esperienze degli anni Venti, Surrealismo compreso, l'interesse per il primitivo e la ricerca del primordio, resta ad esse estraneo per la lievità e la finezza con cui li trascende e per una forma di distacco intellettuale tipico della cultura svizzera (era nato a Berna).

In questa operazione, si serve di tutti gli espedienti tratti dalla cultura dell'*Einführung*, che conosce bene, ma che utilizza non tanto per comunicare immediatamente le emozioni, quanto per controllare la trasmissione di un contenuto complesso in una forma nitida e immediatamente percepibile. E' così che lo studio giocoso del movimento di una linea, come lo vediamo ad esempio in un disegno come *Quattro nudi, madre e figli che temono il ritorno del padre* (1908), diventa il meandro o la quadrettatura dei disegni e dei dipinti di soggetto urbano degli anni del *Bauhaus*, o l'arabesco che visualizza spazialmente il tempo musicale di *Fuga in rosso* (1922). Le forme archetipiche del monte, degli astri e delle piante trasformano la citazione del tema kandinskyano e dei tasselli di colore di Delaunay (*Il Niesen* del 1915) o dei temi romantici di Friedrich (*Sulle cime del monte* del 1917) o del disegno infantile (*Piccolo abete* del 1922) in cifre nitide di una geometria intuitiva; le immagini del mondo acquatico (*Grande tavola di pesci* del 1925, *Intorno al pesce* del 1926) si trasformano in cristallizzazioni dell'inconscio che mescolano il

gioco e la sacralità, come il misterioso, buffo e ieratico *Ventriloquo – L'uomo che richiama la selvaggina della palude*, un acquerello del 1923. Giochi di parole di tipo dadaista (*Lomolarm* ovvero “L’homme aux larmes”, dello stesso anno) o le numerosissime associazioni di tipo surrealista in realtà non derivano da un movimento o un’esperienza particolare, ma aprono a raggiera tutte le possibilità che, dagli anni Venti in poi, sfuggiranno alle rigide categorie di astrattismo, utopia, primitivismo.

Cfr., nella bibliografia consigliata, J. Nigro Covre, *L’arte tedesca nel Novecento*, capitolo “*Der Blaue Reiter* e l’astrattismo” (e “Architetti e pittori” ultime due pagine). Si può inoltre consultare J. Nigro Covre, *Der Blaue Reiter*, “Dossier” novembre 2003 e la II edizione (economica) di *Astrattismo*, Milano, Motta, 2005, per le pagine dedicate a Kandinsky (e a Malevič).

## MALEVIČ

Il tema della **purezza** e della **riduzione** dei mezzi pittorici, nettamente prevalente sull’utopia, si evidenzia in Malevič fino ad assumere l’esaltazione dello “zero”, in un misto di epico estremismo e di malinconica rinuncia. Dopo la produzione propriamente astratto-geometrica degli anni 1915-1916, Malevič dipinge nel 1918 una serie di opere fortemente semplificate, in bianco su bianco. Sono i primi monocromi nella storia dell’arte contemporanea occidentale. Subito dopo, sembra abbandonare per sempre la sperimentazione pittorica astratta: crea litografie che riprendono motivi dei dipinti del 1915-1918, ricerche grafiche e scultoreo-architettoniche sul tema di un’arte spaziale (*Satelliti*, *Planiti* ovvero progetti architettonici futuribili), strutture astratto-geometriche per oggetti d’uso, e soprattutto una abbondantissima produzione teorica e storico-critica, che

prende le mosse proprio dalla fase del bianco su bianco ed elabora le idee apparse nel suo primo saggio pubblicato alla fine del 1915, sviluppandole sempre più in una visione complessiva delle tendenze contemporanee: ma queste appaiono in certo senso congelate al momento della sua scelta, come dice lui stesso, della “penna in luogo dell’arruffato pennello”. Verso la fine degli anni Venti l’artista riprende temi apparentemente figurativi e vicini al mondo contadino della sua fase “primitivistica” e “légiste” (ovvero influenzata da Léger), o, più raramente, ai personaggi futuristi dello spettacolo *Vittoria sul sole*, della fine del 1913, per il quale aveva progettato scenografie e costumi.

La svolta di Malevič successiva al 1918 è contemporanea alla nascita del Costruttivismo, che adotta forme astratto-geometriche molto prossime al Suprematismo, ma entro una intenzionalità ed un atteggiamento ideologico molto diversi: lontani dalle radici spiritualistiche e idealistiche di Malevič, violentemente criticate, si colloca sul piano della propaganda in sostegno al nuovo stato sovietico e intende affiancarsi allo sviluppo industriale e tecnologico che dovrebbe accompagnare l’ascesa del popolo vittorioso (le composizioni di El Lissitzky, ad esempio, si distinguono per un maggiore carattere di concretezza, per la presenza di scritte o brevi slogan, o di elementi grafici che rinviano al mondo della macchina). Inoltre, la stessa svolta è quasi contemporanea all’affermazione del Neoplasticismo di Mondrian, mentre, si noti, le sue opere suprematiste lo precedono. Quanto la Rivoluzione del ’17 abbia influenzato o accelerato la crisi dell’artista russo, e quanto il ritorno ad un certo tipo di figurazione sia stato influenzato dalla necessità di uscire dall’isolamento, che a tratti diviene vera e propria persecuzione e peraltro non cesserà fino alla sua morte, è difficile dire. Certo nel 1918 Malevič si sente superato; i fondamenti della

sua arte, radicati in un atteggiamento spiritualistico e in una ricerca di meditazione vicina alle filosofie orientali e tesa verso una forma superiore di conoscenza, sono del tutto estranei allo spirito della Rivoluzione. Kandinsky attraversa una crisi analoga, ma, dopo un tentativo fallito di collaborazione con il regime, se ne torna in Germania; Malevič vuole restare, e resterà, nonostante tutti i suoi sforzi, come un emarginato.

Tuttavia, lo sviluppo del suo sistema estetico dal primitivismo, attraverso la fase *zaum* (o “alogica” o “transmentale”) del 1913-1914, fino al Suprematismo, alla fase “bianca” e infine all’annullamento del pennello e al rifugio nel più astratto pensiero, è del tutto consequenziale e si può inquadrare la crisi dell’artista nei confronti delle posizioni dell’avanguardia come una crisi interna e parallela a quella di artisti attivi in paesi non sconvolti da crisi ideologiche, come l’Olanda, la Francia e, per qualche anno, anche l’Italia.

La componente teosofica è presente anche nella sua storia: la nascita del Suprematismo, coincidente con la manifestazione più provocatoria del *Quadrato nero* su fondo bianco del 1915, è anticipata da Malevič nei suoi scritti al 1913, ovvero alle sue scenografie astratte per lo spettacolo *Vittoria sul sole*, quando è in stretto contatto con il lavoro del suo amico Matjušin, a sua volta attento lettore dei libri di Uspenskij. Questi, elaborando una concezione di “quarta dimensione” come categoria di conoscenza mistica ed estranea al razionalismo occidentale, ha tentato una sintesi tra idee teosofiche diffuse e l’altrettanto diffusa rinascita di neoplatonismo. Subito dopo la fase *zaum*, contrassegnata da accostamenti tra oggetti e concetti lontani nella logica comune, l’idea maleviciana di un mondo non oggettivo, di cui è possibile conoscere l’essenza ponendosi al di fuori delle tre dimensioni della tradizione razionalista occidentale, risente della filosofia

di Uspenskij, a fianco di altre componenti, tra cui le pratiche yoga e la meditazione orientale. *Bianco su bianco*, il dipinto più “essenziale” nel gruppo di monocromi del 1918 (dove pure è riconoscibile, in un esempio, una sorta di struttura geometrica di rettangoli sovrapposti in dimensione decrescente, o, in un altro esempio, una sorta di propagazione di onde sonore), presenta un quadrato ruotato di un certo grado rispetto ai lati della tela, pure di formato quadrato e dipinto di bianco. La distinzione tra la forma geometrica e il cosiddetto sfondo si può percepire solo in una visione prolungata e in un atteggiamento di contemplazione e di vuoto, mentre la rotazione conduce all’idea di sospensione fluttuante delle forme geometriche in uno spazio non tridimensionalmente concepito, che aveva caratterizzato anche tutta la produzione suprematista precedente; tra l’altro differenziata, in tal senso, dalle forme astratte di Mondrian, e ancora in qualche modo collegata ad una matrice futurista sovrapposta all’esperienza cubista.

In questo dipinto, di cui Malevič certamente ha previsto tutti gli effetti sconcertanti e provocatori, è probabilmente presente anche una componente nichilista di derivazione dadaista, che non sorprende se pensiamo ai rapporti contemporaneamente intercorsi tra De Stijl e il movimento dada. Questa componente è più chiara se leggiamo un testo enigmatico, e per questo meno citato ma più significativo, pubblicato dall’artista nel 1923, noto come *Specchio suprematista* (in K. Malevič, *Scritti*, Milano, Feltrinelli, 1977, pp. 199-200), in cui sono sintetizzate le riflessioni della sua tarda speculazione teorica d’avanguardia:

L’essenza della natura è immutabile fra tutti i fenomeni variabili.

Il mondo come distinzioni umane: Dio L’anima Lo spirito La vita La religione La tecnica L’arte La scienza L’intelletto Weltanschauung Il Lavoro Il movimento Lo spazio Il tempo = 0

1. La scienza, l'arte non hanno confini, perché ciò che si conosce è illimitato, innumerevole e l'illimitatezza e l'innumerabilità sono uguali a zero.
2. Se le creazioni del mondo sono le strade di dio e "le sue strade sono imperscrutabili," sia lui che la sua strada sono uguali a zero.
3. Se il mondo è la creazione della scienza, della conoscenza e del lavoro e la loro creazione è infinita, allora è uguale a zero.
4. Se la religione ha conosciuto dio, ha compreso lo zero.
5. Se la scienza ha compreso la natura, ha compreso lo zero.
6. Se l'arte ha compreso l'armonia, il ritmo e la bellezza, ha compreso lo zero.
7. Se qualcuno ha compreso l'assoluto, ha compreso lo zero.
8. Non c'è essere in me, né fuori di me, nessuno, niente può cambiare, perché non esiste niente che possa cambiare se stesso e niente che possa essere cambiato.

L'essenza delle distinzioni.  
Il mondo come non-oggettività.

Il segno della purezza e della riduzione del linguaggio contraddistingue il linguaggio di Malevič anche se la sua produzione si è ridotta, per motivazione poetica interna o per condizionamento esterno. Il rifacimento di proprie opere divenute emblematiche, come il *Quadrato nero*, può considerarsi un'opera concettuale o comunque un'operazione polemica. Un residuo di utopia, collegabile anche al clima dell'elementarismo, il movimento che per breve tempo, tra il 1922 e il 1923, collega le ricerche di De Stijl e quelle costruttiviste, appare nei suoi progetti architettonici per costruzioni avveniristiche o per abitazioni sospese nello spazio: aggregazioni di parallelepipedi senza colore e dematerializzati, cresciute per lo stesso dinamismo interno che fa ruotare il quadrato di *Bianco su bianco*. Nelle edizioni del *Bauhaus*, nel 1927, viene pubblicato un libro che riunisce due suoi importanti interventi teorici: ciò dimostra una sua collocazione a fianco delle ricerche architettoniche razionaliste e al tempo stesso il fatto che l'artista-teorico non intende abiurare alle sue posizioni d'avanguardia. Verso la fine del decennio degli anni Venti, i dipinti di tema contadino, che talvolta celano un'allusione a una testa di Cristo, non sono un "ritorno" alla produzione del 1912-1913 (mentre una sorta di autofalsificazione, forse, si può vedere nei dipinti in

stile impressionista, spesso confusi con quelli della sua primissima produzione all'inizio del secolo: ad esempio, la data di *Sul viale*, a p. 7 del "Dossier" *Malevič*, non è 1903, ma 1928 c.). In opere come *Gli atleti* (1930-32), non solo le strutture cilindriche sono estremamente semplificate e geometrizzate e il paesaggio è tagliato da sovrapposizioni orizzontali di fasce di colore piatto e puro tipiche solo di questo momento, ma, soprattutto, vanno sottolineati i volti bianchi, privi di dati fisionomici, che rinviano ancora una volta allo "zero delle forme" suprematista e in cui, anche in studi recenti, è stato sottolineato il ricordo, più che dei manichini metafisici di De Chirico (tesi da qualcuno sostenuta ma da altri contestata), dello spirito delle icone russe. Difficilmente Malevič può esser stato tanto ingenuo da illudersi di essere accettato con queste opere dal regime, che infatti lo rifiuta, e non solo perché il mondo contadino è estraneo ai suoi temi prediletti. In ogni caso, questi dipinti, estremamente statici, ieratici come mai prima d'ora nella produzione dell'artista, sono il segno di un **vuoto** e di un **assenza**.

Si può consultare, ma non è nella Bibliografia consigliata, J. Nigro Covre, *Malevič*, "Dossier" maggio 2004.

#### IL MANIFESTO DEL *PURISMO*, IL SECONDO CUBISMO E IL DIBATTITO SU CÉZANNE, CLASSICITA' E TRADIZIONE, SEVERINI

Nel 1918 Jeanneret (noto con lo pseudonimo Le Corbusier) e Ozenfant pubblicano il manifesto del *Purismo*: è l'avvio teorico ad una revisione del Cubismo e dell'interpretazione di Cézanne, che segna gran parte della pittura francese negli anni Venti e costituisce una base importante, diversa dall'esperienza di Gropius, per la formazione del

razionalismo in architettura. Gris, che è tra i pittori più apprezzati nel gruppo appoggiato da Léonce Rosenberg e dalla sua rivista “L’Effort Moderne”, mette in contatto con il mercante d’arte francese Gino Severini: quest’ultimo pubblica nel 1921 *Du Cubisme au Classicisme – Esthétique du Nombre et du Compas*, uno dei testi più significativi dell’enfasi classicista e geometrizzante nella ripresa di figurazione degli anni Venti, e negli anni successivi svilupperà una forma di cubismo, che è più esatto definire “secondo cubismo”, vicino a Gris. Intanto Picasso ha abbandonato, in modo più deciso rispetto agli altri compagni di strada, il Cubismo per la cosiddetta esperienza “mediterranea”, un ritorno alla figurazione ispirata alla classicità e con frequenti meditazioni su Ingres; Braque da parte sua sviluppa un “secondo cubismo” con toni più cupi, forme più arrotondate e plastiche e soggetti più riconoscibili, talvolta non lontani dai soggetti preferiti da Gris; Léger raggela i coni e i cilindri dei suoi astratti *Contrasti di forme* del 1913 in un mondo di forme nitidamente leggibili, meccaniche, armonicamente geometrizzanti e statiche, avvicinandosi a Le Corbusier architetto.

Tutte queste esperienze hanno come comun denominatore la stessa aspirazione alla **purezza**, alla **geometria**, alla semplificazione e riduzione del linguaggio che si riscontra contemporaneamente nella pittura astratta, ma con una volontà di rafforzare il legame con l’oggetto, sia pure astratto dal mondo visibile, e all’interno di una ripresa, diversa nei diversi pittori, del “**classico**”. Ricordiamo che il rapporto con la realtà non era mai stato interrotto nell’intenzionalità di cubisti e futuristi e teniamo presente che nella ritrovata leggibilità dell’oggetto gioca un ruolo non secondario la richiesta del mercato (e pertanto Rosenberg ha un ruolo importante), segnato dalla stanchezza per un’arte cerebrale e difficile da comprendere e

per la continua rincorsa alle novità tipica dell'avanguardia. Inoltre, si ribadisce in qualche modo un legame tanto con la tradizione quanto con la prima avanguardia ricorrendo all'autorità di un Cézanne "classico", interpretato secondo quella forzatura già tipica di Maurice Denis, ancora molto autorevole come teorico in questo momento, che, negli anni del Simbolismo, lo vedeva come colui che supera l'impressionismo attraverso un recupero della solidità plastica e dell'arte degna del "museo".

Le *nature morte*, dipinte da Jeanneret e Ozenfant nella prima metà degli anni Venti, riprendono l'iconografia del Cubismo, spesso anche per l'inserimento di strumenti musicali; presentano limpidi profili di oggetti, stabili e armonicamente ritmati da una successione di verticali parallele, quasi idee platoniche più che oggetti, dove l'equilibrio classico è spesso indicato, soprattutto in Jeanneret, dalla coincidenza della forma del bicchiere con quella di una colonna scanalata. Nel manifesto del Purismo, che entrambi pubblicano in *Après le Cubisme* nel 1918, si appellano all'autorità del Cubismo e, al tempo stesso, intendono superarlo tendendo a un nuovo ordine classico. L'esperienza precedente viene sconfessata e la nuova pittura, che "non intende essere un'arte scientifica", si dichiara antidecorativa, collocandosi al di là del (presunto) difetto ornamentale del Cubismo, e si fonda sulla "qualità intrinseca degli elementi plastici" e non più sulle loro "possibilità rappresentative e narrative". E' un'arte che esprime l'"invariante" al di fuori di ogni accidentalità, che "è innanzi tutto nel concetto", che "cerca l'elemento puro per ricostruire con esso dei quadri organizzati che sembrano esser fatti dalla natura stessa" pur non essendone la "copia" e che persegue sopra ogni altro fine quello di esser "chiara".

Dal 1920 al 1925 i due artisti dirigono la rivista "L'Esprit Nouveau", di impronta nettamente cubista (tra i collaboratori ricordiamo

Cocteau, Cendrars, Jacob, Gleizes, Metzinger, Gris e il critico Maurice Raynal, che nel 1912 aveva indicato Gris come “purista”), che tiene stretti rapporti con “Valori Plastici”. Cézanne è considerato il ponte per il recupero del classicismo. Nel n. 4 della rivista si legge: “Cézanne ricerca l’unità, il monumentale, la struttura, la disciplina del colore.[...] La qualità del suo genio poteva essere di carattere costruttivo, e la sua volontà tendeva certamente verso il classicismo”. Il recupero del classicismo rappresenta, per Le Corbusier, un’istanza morale, dove l’appello al Dorico è vicino alle idee di Severini: “Si può parlare *Dorico* quando l’uomo, attraverso l’altezza delle sue vedute e attraverso il sacrificio completo dell’accidentale, ha raggiunto la regione superiore dello Spirito: l’austerità” (n. 16 della rivista, 1922); ma, al tempo stesso, si fonda sul principio di una realtà costante delle forme semplici, che agisce allo stesso modo in tutti i tempi e in tutti i luoghi, l’utilizzazione delle quali ha fatto la grandezza di Poussin (n. 7 della rivista) come del Partenone, “macchina per commuovere”, “prodotto di selezione applicata ad uno standard” (Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1926). “Noi dedurremo le conseguenze delle nostre ricerche sugli elementi primordiali [e sottolineo questo aggettivo, su cui si ritornerà più avanti] della plastica e sulle loro reazioni primarie (standard). Provare che le forme e i colori primari suscitano in ogni essere umano, meccanicamente, una reazione primaria costante, significa dare, finalmente, all’estetica un punto di appoggio sperimentale” (n. 1 della rivista). In base a questo interesse si giustifica anche la riduzione delle nature morte cubiste ai cosiddetti “temi poveri”, ossia alla ripetizione di un numero limitato di oggetti tratti dalla realtà quotidiana, colti nella loro essenzialità plastica e invariabilità modulare.

Diversamente Severini affronta la rivoluzione, o l'involutione, classicista con un rifiuto netto dell'avanguardia, futurista prima (per lui conclusa nel 1914), cubista poi. Il mutamento di rotta si preannuncia nel 1916, paradossalmente nello stesso anno in cui entra a far parte di *L'Effort Moderne* di Léonce Rosenberg, dove terrà una personale nel 1919, e avviene all'insegna non tanto della purezza, quanto della **malinconia** associata alla **geometria**: malinconia che contrassegna per più di un decennio la sua produzione. Del 1916, lo stesso anno della *Parlata su Giotto* di Carrà, è il *Ritratto di Jeanne*, e ancora più malinconica, per quella testa reclinata sul bambino, è la *Maternità*. Tra il 1916 e il 1920 si colloca una fase di raggelato cubismo, che consente, per il tema della natura morta, alcuni confronti con Gris. Ancora con Gris, oltre che con Picasso, si può confrontare il tema della maschera e dei personaggi della Commedia dell'arte, che inizia negli affreschi per il castello di Montegufoni (1921), si ritrova nei *Giocatori di carte* (1924), in un polemico confronto con l'iconografia di Cézanne, e in moltissimi dipinti, fino ad *Apparizione (dell'Angelo a Pulcinella)* del 1934 circa, appare sempre più chiaramente come una metafora dell'artista (per i precedenti nell'area simbolista e nella letteratura si veda J. Starobinsky, *Ritratto dell'artista come saltimbanco*, Torino 1985, ed. orig. 1970), appartenente ad un mondo "altro", carico di una missione superiore, dotato di un'aura quasi sacrale, e per questo malinconicamente distaccato dal mondo. *Maternità – Natura morta* (1927-28) presenta un altro filone di poetica, dove oggetti vicini e lontani, realtà e sentimenti o ricordi si incontrano con un effetto di straniamento o di magia. E' il momento in cui l'artista, deluso da un mal riuscito accostamento a *Novecento italiano* di Margherita Sarfatti, è chiamato a far parte del gruppo di *Appels d'Italie*, attivo tra il 1928 e il 1933, che ha considerevole fortuna

alla Biennale di Venezia del 1930 e alla Quadriennale di Roma del 1931, dove tra l'altro Severini espone *Gruppo di cose vicine e lontane*, acquistato dalla Galleria Nazionale d'arte moderna. Del gruppo fanno parte Savinio, il più vicino al Surrealismo (movimento malvisto invece da Severini), Tozzi, che lo incoraggia a farne parte, Paresce, De Pisis, Campigli; lo appoggia il critico Waldemar George, che ne sottolinea una sostanza di "realismo magico mediterraneo", prendendo chiaramente le distanze tanto dal Surrealismo quanto dalla Nuova Oggettività tedesca. La combinazione di nature morte con vaghe reminiscenze cubiste ed uno spazio sfondato da una finestra metafisica verso il cielo aperto, attraverso la quale in molti quadri appaiono vestigia del mondo classico, trova riscontro con opere di Savinio (*La sposa fedele*, 1929), ma anche con precedenti nature morte di Gris (*Veduta sulla baia*, 1921, *La finestra del pittore*, 1925, con cui si può confrontare *Chitarra dietro la persiana*, 1928, di Severini). Nelle nature morte spesso ricompare il tema della maschera, questa volta come metafisico mascherone tragico, ed anche colombe e grappoli d'uva, che sono stati interpretati come simboli cristologici (nel 1923 si era convertito al cattolicesimo).

Ritorniamo alla rivolta di Severini contro Cézanne e, insieme, contro l'avanguardia. La polemica esplode nell'articolo *Cézanne et le cézannisme*, pubblicato con voluto ritardo nei numeri 11-12 e 13 (novembre 1921 e gennaio 1922) di "L'Esprit Nouveau": è la rottura con i due direttori, che negli anni precedenti, soprattutto Ozenfant, avevano pensato a una reale collaborazione con Severini. Il libro *Du Cubisme au classicisme* (1921) segna la definitiva rottura con gli ambienti cubisti (la redazione di "L'Esprit Nouveau" diffida dal suo "fastidioso spirito mistico"), suscitando anche una reazione negativa, ma di direzione tradizionalista, di Margherita

Sarfatti e una difesa, invece, di Carrà. L'esperienza di Cézanne è rifiutata in quanto basata su "ciò che vi è di più effimero, di più instabile, di più variabile su questa terra: le nostre sensazioni. Io ho creduto come tutti alla 'tendenza classica' di Cézanne [...] Ma credo di poter affermare oggi che il cammino da seguire è precisamente l'opposto di quello seguito da Cézanne. Non si diviene classici attraverso la sensazione ma attraverso lo spirito [...]. Credo sinceramente che il cubismo, pur costituendo la sola tendenza interessante dal punto di vista della disciplina e del metodo, e pur essendo alla base del nuovo classicismo che si prepara, è nondimeno ancora oggi all'ultimo stadio dell'impressionismo. E, com'è ovvio, non si potrà superare questo periodo intermedio dell'arte e costruire veramente secondo le regole, che quando i pittori avranno la conoscenza assoluta di queste regole: esse sono nella geometria e nei numeri". Fine dell'arte sarà allora "ricostruire l'universo secondo le stesse leggi che lo reggono". Le radici del suo pensiero sono indicate dall'autore stesso in Denis e nell'Estetica di Beuron (fondata sul simbolismo del numero), in Signac e, più indietro, in Ingres e Delacroix; sono inoltre citati Pitagora e Platone, nonché gli artisti e i teorici dell'Umanesimo che ne hanno portato avanti la dottrina.

Nel libro sono riprodotte alcune opere dell'artista stesso e due disegni del 1920, basati sullo studio di Dürer, *Proiezioni coniugate della testa* e *Proiezioni ortogonali di una testa*.

A testimoniare la singolarità di alcuni incontri e scontri entro la mistica e la geometria, relativamente indifferente alla scelta astratta o figurativa (tema cui si accennerà più tardi anche a proposito di uno scritto di Caramel), va ricordato uno scambio di corrispondenza tra Severini, Theo van Doesburg e Vantongerloo nel 1919, che testimonia i reciproci contatti e rapporti di stima intercorsi con i due del gruppo della rivista "De Stijl",

mentre Mondrian non apprezza affatto le sue opere. Inoltre, una litografia di Severini del 1922 con una *Famiglia di Arlecchino* sarà stampata a cura del *Bauhaus* nel 1924.

Il rapporto con Cézanne è affrontato anche da Gleizes in un libro del 1920, *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, che trova qualche anticipazione nel *Du Cubisme*, pubblicato nel 1912 in collaborazione con Metzinger, e in un precedente articolo di quest'ultimo, intitolato *Cubisme et Tradition* (1911). Gleizes ora precisa che “la pittura oggi, attraverso Cézanne, scopre non il classicismo, ma la tradizione. L'epoca di Cézanne non gli permetteva di vedere al di là del classicismo. L'epoca attuale è favorevole a maggiori comprensioni”. In realtà, la “tradizione” di Gleizes non è poi così lontana, nel suo criterio basato su un “ordine”, dal “classicismo” di Severini, ma la distinzione è importante.

Infine, un rovesciamento, ma non polemico, e lontano da ogni disputa classicista, del procedimento di Cézanne è indicato da Gris nel 1927, come base di un recupero dell'oggetto “mentale” (*Quelques notes sur mes recherches*, in “Cahiers d'Art”): “Lavoro con gli elementi dello spirito, con l'immaginazione: tento di concretizzare ciò che è astratto, vado dal generale al particolare, ciò significa che parto da una astrazione per arrivare ad un fatto reale. La mia arte è arte di sintesi, arte deduttiva. [...] Cézanne da una bottiglia fa un cilindro; io, da un cilindro faccio una bottiglia, una certa bottiglia [...] compongo con delle astrazioni (i colori) e compongo quando questi colori sono diventati oggetti: per fare un esempio, lavoro con un bianco ed un nero e compongo quando questo bianco è diventato un foglio e questo nero un'ombra; voglio dire che lavoro il bianco per farlo diventare un foglio e il nero per farlo divenire un'ombra.” L'oggetto introiettato si stacca dal disordine della realtà e acquista una precisione e

una fissità quasi allucinante. E' questo il tema della pittura non imitativa eppure "precisa" (come la definisce in una lettera al suo mercante e amico Kahnweiler nell'agosto 1919), che lo avvicina ad altre esperienze, in primo luogo a quella di Ozenfant e Le Corbusier puristi, forse da lui stesso in parte suggestionati.

#### DEPERO E L'IRONIA

[Si avverte che nelle lezioni Depero precedeva l'ultima parte di Severini]

Nell'area del secondo Futurismo diamo spazio alla figura di Depero, che presenta in maniera emblematica alcuni connotati di **ironia**, non estranei ad altri artisti della stessa area, ed opposti e complementari alle tendenze già prese in esame. Non si tratta, come si è accennato, di un'ironia assimilabile al caso di Klee, ma di un atteggiamento ludico connesso con il tema della macchina o del macchinismo, che diverge nettamente dal primo Futurismo, pur sviluppandone le premesse. La novità è ora l'assenza di una pretesa ad affermare sistematicamente una nuova visione del mondo e dell'arte, e quindi l'implicita rinuncia ad un atteggiamento utopico, ancora presente, nonostante i toni beffardi e dissacratori, nel primo Futurismo. Il riferimento del termine "ironia" a Depero può essere contestato da chi sottolinea nei suoi automi piuttosto il comico, ovvero ciò che provoca un riso felice e privo di amarezza, prosecuzione e sviluppo dell'esplosiva volontà di vivere di Boccioni e soprattutto di Marinetti. Ma il tema dell'uomo-macchina, della bambola, della marionetta comporta un che di inquietante, che di per sé esclude un'attitudine al riso di segno tutto positivo. Collegato a tutto questo è anche il tema della follia e del nonsenso, avviato, più che dai pittori futuristi della prima generazione, da Marinetti.

Il nuovo mondo figurativo di Depero si inserisce nella importantissima tendenza del secondo Futurismo ad “esplodere” al di fuori dei confini del quadro, innanzi tutto nel teatro con interventi nella scena e nei costumi, facilmente estesi all’intera concezione dello spettacolo, e poi nell’ambiente attraverso il lavoro nelle arti applicate. Nel 1917 collabora con Diaghilev creando le “scenoplastiche” per il *Canto dell’usignolo* di Strawinsky e nel 1918, accanto al poeta svizzero Clavel, inventa i *Balli plastici*, un teatro di automi rappresentati da marionette, in una fusione di gioco e movimento. Nel 1920 l’artista fonda la “Casa d’arte” a Rovereto, dove si producono arazzi, giocattoli, oggetti d’uso, grafica pubblicitaria, ecc..

Si noti che queste esperienze sono precedute da dipinti come *Gli automi* (1916) e *Ballerina – idolo* (data incerta), e quindi l’idea figurativa precede e accompagna quella realizzata nella scenografia o nelle arti applicate. In quest’ultimo ambito, si ricorda l’arazzo *Guerra festa* (1925) della Galleria Nazionale d’arte Moderna di Roma (in seguito abbreviata GNAM).

Le premesse più dirette a questa esplosione dell’arte oltre il quadro sono nel manifesto *Ricostruzione futurista dell’universo*, firmato da Depero insieme al più anziano Balla nel 1915, data che si può assumere come spartiacque, anche per le ricerche propriamente figurative, tra il primo e il secondo Futurismo. L’intenzione è di “realizzare una fusione totale per ricostruire l’universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente”; nello scritto sono riprodotti 6 *complessi plastici*, ovvero strutture polimeriche, tre di Balla, astratti, e tre di Depero, che già si caratterizzano per la presenza di elementi giocosi e primitivistici. La nuova struttura, scrivono gli autori, porterà, ad esempio, a un “concerto plastico-rumorista nello

spazio”, al “vestito trasformabile”, all’”edificio di stile rumorista trasformabile” ecc., e si immagina il “giocattolo futurista”, che tende a potenziare il riso, l’elasticità, lo slancio immaginativo, la sensibilità ed, infine, l’attitudine alla “guerra”, nonché l’“animale metallico”, un essere automatico pure pronto (purtroppo) “per la più grande guerra”.

Per quanto riguarda il coinvolgimento nel teatro, a parte importantissimi esempi paralleli, e in parte anche precedenti, come quello di Picasso o della Gontcharova, teniamo presenti, nell’area futurista, il manifesto *Teatro di varietà* di Marinetti, del 1913, dove è esaltata la nuova forma teatrale del “caffè concerto”, espressione di “dinamismo di forma e colore”, animato da giocolieri, ballerini, ginnasti, danzatori ecc., luogo dell’inverosimile e dell’assurdo. Qui, tra l’altro, Marinetti parla anche espressamente del “comico”.

Al 1915 datano i bozzetti di Balla per *Fuochi d’artificio* di Strawinsky (rappresentato nel 1917), una scenografia costituita unicamente da forme geometriche semplici e luci colorate. Sempre nel 1915 entra in azione anche Prampolini, la presenza più importante, nel Futurismo, per la nuova concezione della scena. E’ pubblicato il suo primo manifesto, *Scenografia e coreografia futurista* (seguirà nel 1924 il secondo, *L’atmosfera scenica futurista*): la scena non è più concepita come fondale, ma come “architettura elettromeccanica incolore fortemente vivificata dalle emanazioni cromatiche di una sorgente luminosa, prodotta da riflettori elettrici, con vetri variopinti, disposti e coordinati analogicamente allo spirito in ciascuna azione scenica.” Inventore di una “scena illuminante”, che sostituisce la vecchia, passiva “scena illuminata”, Prampolini, probabilmente più efficace nel rinnovamento della scena (pensiamo al *Teatro del colore* di Ricciardi, 1920, con la sua idea dei rapporti tra colori e

stati d'animo) rispetto a Depero, opera tuttavia nel solco delle rivoluzioni scenografiche avviate da Appia e fatte proprie dall'avanguardia, mentre il sovvertimento, che investe non solo la scena ma l'idea stessa di teatro, dell'artista trentino muove, probabilmente, anche da istanze dadaiste.

Su quest'ultimo punto va precisato che il Futurismo, secondo l'interpretazione di Calvesi, sollecita in vari modi la rivoluzione dadaista, e soprattutto Marinetti, di cui va sottolineata anche l'idea dello "splendore geometrico e meccanico". Ma è anche da considerare, dati gli scambi internazionali che tutti i futuristi intrecciano negli anni della guerra e del primo dopoguerra, un'influenza di direzione contraria, dal Dadaismo verso il Futurismo, influenza che pure può aver contribuito a spazzar via ogni residuo di atteggiamento utopico. Una componente dadaista si può rintracciare, tra l'altro, anche nei bozzetti di Schlemmer per *Il balletto triadico* (1922), esposti alla mostra *Le stanze dell'arte* di Rovereto, la cui componente meccanica, forse anche per la suggestione del luogo, faceva nascere spontaneo un confronto con lo stesso Depero. Gli interventi nel teatro di Schlemmer, tuttavia, volti ad una sintesi di regia, coreografia, scenografia e costume (tende a creare da solo i suoi balletti), sono privi di qualunque accento ironico e vanno inquadrati nella tendenza alla purezza, all'astrazione metafisica della figura umana, alla sua geometrizzazione di sapore arcaico, che si trovano anche nei rilievi parietali (distrutti) creati per il *Bauhaus*, dove dal 1920 dirige il laboratorio di scultura, e nei dipinti a olio (*Gruppo concentrico*, 1926). Per questi ultimi, l'artista è stato talvolta avvicinato anche al purismo, tutt'altro che ironico, dei francesi, nonché alla ripresa figurativa della *Neue Sachlichkeit*, inquadrata comunque in una tendenza all'astrazione spaziale ed alla costruzione architettonica.

Ritornando al secondo Futurismo, Depero è il più rigoroso nell'articolazione meccanica della figura, dove alterna accenti di essenzialità quasi purista ad accenti ingenui e primitivi, distorsioni spaziali ancora di sapore futurista e schieramenti paratattici di elementi quasi standardizzati, invenzioni decorative e semplificazioni estreme. Rinuncio qui a riportare le varie tendenze del secondo Futurismo, per le quali non basterebbe un Corso intero; ma è necessario ricordare due grandi artisti che intersecano il percorso di Depero: Balla e, per l'importanza del teatro, ma anche per il superamento dell'atteggiamento utopico, Prampolini. Balla, forse il più noto e fortunato, soprattutto per il ruolo svolto tra il 1912 e il 1914, presenta differenziati filoni di ricerca nel corso del decennio, che corrispondono allo sperimentalismo caratterizzante anche la sua prima fase futurista. Il mutamento di rotta verso forme più compatte e semplificate si nota già nei 1915, in particolare nelle tematiche patriottiche (si vedano le opere alla GNAM); quindi, dopo la serie *Trasformazione forme – spiriti* (1917-18), prosegue alcuni sviluppi di tematiche futuriste, anche lui con un velo di ironia (*Un mio istante del 4 aprile 1928 ore 10 e 2 minuti*), crea opere vicine al meccanicismo di Depero come *Numeri innamorati* (esposto nel 1926, dipinto nel 1924 o anche prima), ma anche invenzioni di sapore astratto-decorativo (*Sorge l'idea*, 1920), sul filone delle opere d'arte applicata realizzate dopo la svolta della *Ricostruzione futurista dell'Universo*, nonché opere in cui si nota ancora il vecchio interesse, e atteggiamento di rivalità, con la fotografia (*Autostato d'animo*, 1920), talvolta quasi iperrealistiche. Prampolini si distacca gradualmente dalla prima esperienza futurista attraverso un potenziamento della forma organica e della materia, parallelo a quella sorta di materializzazione della luce portata avanti nell'esperienza della scenografia, che incontra quasi con

spontaneità suggestioni surrealiste e approderà, nel secondo dopoguerra, a proposte importanti per la formazione degli astrattisti italiani. Il suo interesse materico era evidente in un'opera singolare, *Béguinage*, del 1914, forse la prima opera polimaterica nell'arte del nostro secolo. Dopo la prima guerra, attraverso intensi contatti con diversi movimenti europei, compreso il Dadaismo, sviluppa le premesse futuriste in senso astrattista e costruttivista per alcuni anni (*La mascherata degli impotenti*, 1922), per poi trovare la sua strada più autentica in un futurismo definito “cosmico”, vicino anche all'aeropittura, ma soprattutto nella ripresa di forme “soft”, arrotondate, irregolari, in cui gradualmente si inseriscono sabbie, bottoni, materiali diversi o sagome di oggetti trattati a *trompe-l'oeil* (*La palestra dei sensi*, 1923 c., *La geometria della voluttà*, 1924 c., *Intervista con la materia*, 1930, *L'automa quotidiano* della GNAM, 1930). Nonostante le premesse del polimaterismo siano nell'esperienza di Boccioni, di Balla e di Severini tra il 1911 e il 1915, questa fase segna per Prampolini il definitivo superamento del Futurismo verso altre vie.

Cfr., nella Bibliografia consigliata, *Le stanze dell'arte*, in particolare D. Fonti, *I miei “Balli plastici”*, pp. 105-107 (e C. Raman Schlemmer, pp. 277-279).

#### RITORNI ALLA FIGURAZIONE IN ITALIA

Su questo argomento si procede attraverso una lettura per casi esemplari, accompagnata da una guida ad alcuni dei testi consigliati. Per ricostruire l'inquadramento storico delineato nelle lezioni si può consultare, nella Bibliografia consigliata, l'Introduzione di Fossati, *Valori plastici 1918-1922*, e, per “Novecento italiano”, la Cronologia (anni 1922-1930) in

Sironi, *Scritti editi e inediti*, pp. 431-441; il saggio di Vivarelli in *Le stanze dell'arte*, pp. 235-236.

Un ritorno alla leggibilità della figura si è già riscontrato nel “secondo cubismo” e nel “secondo futurismo”, mentre un atteggiamento particolare di “ritorno all'ordine” si è analizzato in Severini. Riallacciandoci alla polemica cézanniana, è nell'ambito di “Valori plastici” e “Novecento italiano” che il pittore di Aix viene interpretato non più come un “classico” per l'intenzione di scoprire un ordine geometrico e un'essenzialità plastica nelle figure, ma come un antidoto alla disgregazione della forma conseguente all'Impressionismo e alle prime avanguardie. Un caso particolare di interpretazione di Cézanne coniugata con i ritrovati valori del Quattrocento toscano è la pittura di Soffici (pensiamo al geometrismo un po' fotografico di una *Natura morta* del 1919 e ad un suo tipico paesaggio, *Poggio a Caiano*, del 1922), un transfuga del Futurismo già trasformato in una forma più stabilizzata attraverso una sorta di bagno nel Cubismo, una presenza scomoda per i futuristi, attaccati già prima della sua (blanda) adesione nella rivista “La Voce”, da lui fondata insieme a Papini e Prezolini. Va sottolineato che anche il Quattrocento toscano, al pari di Cézanne, subisce un processo di normalizzazione piuttosto che essere, come si vedrà più avanti, un motivo di riflessione sull'astrazione formale insita nelle meditazioni più problematiche sulla tradizione italiana. Ricordiamo inoltre che in questo ambiente si formano i protagonisti del decennio degli anni Trenta, astrattisti compresi, come Licini che è in contatto con “Novecento” e sta praticando una pittura naturalista (*Paesaggio con uomo*, 1927).

Ma il caso più eclatante di rovesciamento dei valori dell'avanguardia è quello di Carrà, emblematico anche della posizione più

filosoficamente agguerrita e culturalmente aggiornata, aperta ai contemporanei esponenti dell'astrattismo e ai movimenti europei pur nella pregiudiziale del ritorno alla propria tradizione figurativa, del gruppo romano di "Valori plastici", in confronto alla posizione più nazionalista (ma tutt'altro che ridicibile, come talvolta si legge, ad una chiusura esclusivamente autarchica e filofascista) di quello milanese di "Novecento italiano". La sua *Parlata su Giotto*, pubblicata nel 1916, è contemporanea alla rivolta arcaizzante di *La carrozzella* e *I Romantici*: isolamento delle figure, semplificazione e immobilità, spazio compresso in una prospettiva unilaterale, annullamento dell'espressione in un rigoroso silenzio, ma denso di mistero per la presenza del riferimento ad una essenzialità primigenia, semplificazione sapientemente ingenua di un artista che ha conosciuto anche il Doganiere Rousseau. Seguono le opere "metafisiche" tra il 1917 e il 1920 e oltre, che in realtà contraddicono il più sconvolgente senso degli accostamenti assurdi e della sospensione irrealistica del tempo e dello spazio della prima fase metafisica di De Chirico, a questa data, proprio quando Carrà ne tenta l'inquadramento in una poetica, già in crisi o comunque, dato l'altissimo livello della sua ricerca, in fase di trasformazione verso un altro rapporto con il passato. La precisa cubatura spaziale, i riferimenti ad un elementarismo geometrico e l'allusione a paesaggi urbani (i caseggiati con le monotone file di finestre) e oggetti quotidiani portano verso un "misticismo" insito nelle cose, lontano dall'eroica solitudine di De Chirico. Dopo l'"ingenuo" riferimento trecentesco in un complesso tema biblico, dove appare l'iconografia della quinta di casa con l'uscita femminile sulla sinistra, il cane, i nudi elementi di un paesaggio raso da una luce diffusa (*Le figlie di Loth*, 1919), l'esperienza metafisica trascolora, senza totalmente annullarsi, nell'essenzialità dei dipinti avviati dal *Pino sul mare* del 1921,

fino a *L'attesa* del 1926, prima della nuova svolta cézanniana, dipinti in cui Carrà traduce le intuizioni dello scritto del 1916. Non è un caso che nel 1925, l'anno ufficiale di nascita della *Neue Sachlichkeit*, Worringer citi proprio questa opera, e soltanto questa, come esempio di espressione religiosa del naturalismo: l'autore di *Astrazione e empatia*, pubblicato a Monaco nel 1908 e tanto amato da Franz Marc, era passato, nell'immediato dopoguerra, dall'entusiasmo per l'astrazione geometrica dei primitivi alla preferenza per la tendenza naturalistica dell'empatia, o capacità di "immedesimazione" nelle forme del mondo esterno.

Tanto le tendenze apparse in "Valori plastici" quanto quelle di "Novecento italiano", non sempre scindibili tra loro anche per la presenza di molti artisti in entrambi i movimenti, non sono riducibili ad una intenzionalità figurativa comune. Qui tenteremo di individuare una forma di **malinconia** sottesa ad alcuni dipinti di autori diversi, ma le direzioni sono molteplici. Morandi (*Paesaggio*, 1925; *Natura morta*, 1926), anche lui proveniente da un passaggio nella Metafisica (*Natura morta*, 1918, GNAM), tende alla ripetizione di soggetti quotidiani assolutizzati in forme essenziali, di una geometria intuitiva, giocati su colori bagnati di luce in una spazialità astratta. Una tendenza più francamente arcaizzante è quella di Campigli: ispirata soprattutto dall'arte etrusca, schematizza la figura umana in moduli triangolari e trapezoidali, fissando la realtà in una dimensione mitica (*Gli zingari*, 1928). Guidi sceglie la via di un naturalismo più lirico (*Madre che si leva*, 1921, *La visita*, 1927, e il grande dipinto *In tram*, 1923, della GNAM, su cui ritorniamo tra poco). Casorati, forse il più fortunato tra questi artisti negli apprezzamenti critici e sul mercato, fissa le sue figure in un geometrismo di origine secessionista e simbolista (*L'attesa*, 1921, *Ospedale*, 1927, *Mele sulla "Gazzetta del popolo"*, 1928, questi ultimi due

della GNAM), o indugia sul nudo accademico e la prospettiva esatta (*Meriggio*, 1923), o rivisita la tipologia della pala d'altare (*Ritratto di Silvana Cenni*, 1922), o gioca intellettualmente in un rimando di rispecchiamenti (*Conversazione platonica*, 1925; *Beethoven*, 1928). Sono stati recentemente studiati e rivalutati artisti come Donghi (*Cacciatore*, 1929, *Il Tevere*, 1931, *Figura di donna*, 1932, GNAM) con la sua precisione quasi iperrealistica e la levigata stesura pittorica, o Cagnaccio di San Pietro (*Bambini che giocano*, 1925), vicino, nella crudezza delle sue forme taglienti, alla *Neue Sachlichkeit* tedesca, ma considerato anche un tipico esponente della concezione del “realismo magico” di Bontempelli. Si può, infine, individuare un filone di classicismo più scopertamente accademico in Funi (*Lettura domenicale*, 1926 c., GNAM) e Trombadori (*Nudo neoclassico*, 1925 c., GNAM), o anche in Oppi (*Le amiche*, 1924, *Donna al balcone*, 1925-26), che ammorbidisce il monumentalismo dei tradizionalisti più severi con sottili allusività o presenze del mondo quotidiano, piegando verso un primitivismo enfatico nei temi religiosi (*I pescatori di Santo Spirito*, 1924, GNAM), cui si dedicherà in seguito in modo prevalente. Ricordiamo che Funi e Oppi sono tra i “Sette Pittori” fondatori del “Novecento”. Le opere di Arturo Martini, maestro di una intera generazione di scultori e sperimentatore nei materiali più diversi, compresa la prediletta terracotta, accolgono i più svariati riferimenti, dal primitivo al classico, con una sensibilità che spesso corrode la materia quasi per una spinta interna. A parte i cedimenti alla retorica fascista (*Athena*, 1935, nel nostro Piazzale della Minerva), Martini trova facilmente una rudezza popolaresca, una franchezza espressiva, una semplificazione astrattizzante e soprattutto una sensibilità lirica che fanno passare in secondo piano l'ecllettismo dei suoi modelli. Alcuni temi e lo sviluppo di

alcune figure, inoltre, sono assimilabili alla sensibilità malinconica che tenteremo di definire per una serie di dipinti: *Donna alla finestra* (terracotta, 1930, GNAM: è il tema dell'attesa), e soprattutto *La Pisana* (1928-29), *La sete* (1934-35, della GNAM, tema ripreso più volte) e il *Tito Livio* (1942, della Facoltà di Lettere di Padova), tutti e tre nella tipica posizione fetale, o del ripiegamento meditativo in se stesso.

Oltre a Carrà, su tutti giganteggia la figura di Sironi, la cui fortuna è stata a lungo limitata dalla sua attiva collaborazione a ideologizzare l'arte in senso fascista. Gli scritti dei primi anni Trenta, proposti nella Bibliografia consigliata, confermano questa collaborazione per quanto riguarda la funzione della "pittura murale", ma dimostrano anche come l'artista non fosse affatto disposto a subire dal regime dettami o pressioni limitative della sua libertà e della sua poetica. Il fatto che egli non sia l'unico artista fascista tra i maggiori, che qui prendiamo in esame, non lo giustifica, poiché si espone più degli altri; ma vedremo come proprio nella struttura formale, di cui difende l'autonomia, si avverta un malessere significativo. Anche Sironi proviene dal Futurismo, manipolato con una certa durezza e spesso spento nel colore (*Il ciclista attraversa la città*, 1916), e assorbe pure suggestioni dalla Metafisica, rintracciabili nelle prospettive sghembe e nei fondali neoclassici; suggestioni poi confluite, dal 1922, nei riferimenti classicisti affermati in "Novecento Italiano", di cui egli è tra i fondatori, nonché la figura di maggior peso. Un'altra componente, già rilevata da tempo, è stata oggi di nuovo sottolineata nella mostra dedicata a Milano a *Sironi e Permeke*, la componente dell'espressionismo fiammingo, che, pur orientato a sinistra, ha in comune con Sironi la volontà di interpretare i temi del lavoro ed una resa formale rude, scabra, cupa e persino livida nei toni. Il trattamento terroso, materico della pasta pittorica, rafforzato da improvvise

accensioni di bianco, spinto verso soluzioni tendenzialmente astratte nelle opere tarde, ha anche indotto a considerare Sironi una premessa all'Informale. La serie dei *Paesaggi urbani*, tra il 1920 e il 1923, indica l'intenzione di affrontare un tema già caro ai futuristi; ma la città ora non è più il luogo del dinamismo positivo, dove la luce scompone e rende trasparenti i corpi. Le periferie appaiono con i loro nudi e monotoni caseggiati in una indefinibile ora del giorno, comunque segnata dalla penombra, le strade sono vuote o percorse da rari esseri che accentuano ancor di più il senso di solitudine, la definizione plastica dei pochi, essenziali elementi costruiti li chiude in muri impenetrabili. Nei successivi dipinti di figura il riferimento classico, sempre tendente ad una semplificazione geometrizzante, talvolta indurisce severamente il soggetto (*L'architetto*, 1922), altre volte isola in un perfetto nitore l'elemento umano al pari di quello inanimato (*L'allieva*, 1923-24), semplifica e appiattisce lo spazio ancora memore di un taglio metafisico nel profilo di *Solitudine* (1925-26, GNAM) o articola plasticamente il nudo nella *Donna allo specchio* (1923-24) e nella poco più tarda *Malinconia* (1927). Ritorneremo tra poco su queste opere, come anche sulla serie delle *Famiglie* (quella della Galleria Comunale d'arte contemporanea di Roma è del 1927, un'altra, notissima, di proprietà privata è del 1929, quella della GNAM del 1930 circa, *La famiglia del minatore* del 1933-34).

Veniamo alla presenza, a livello iconografico ma anche nella significazione formale, della **malinconia**. Il tema dell'attesa ritorna, si è visto, più volte ed è trattato come assenza, come mancanza di qualcuno che non appare, non si sa chi sia e se verrà. Il tema dell'assenza richiama immediatamente quello della solitudine, che è nel dipinto di Sironi, ma già nel '21 antropomorfizzato nel pino solitario di Carrà, ed è anche

nell'isolamento spietato degli oggetti delle nature morte e in moltissimi quadri di figura. Un tipico atteggiamento ricorrente, quello della figura ripiegata su se stessa, rinvia all'introspezione, che è meditazione ma può accompagnarsi ad un ripiegamento sulla propria solitudine. Lo troviamo nella figura china a sistemare il cesto delle uova nel *Tram* di Guidi, figura ripresa da altri artisti anche nel decennio successivo (Cavalli ad esempio) e che richiama la *Maddalena* del Caravaggio (anche il tema del sonno rientra in questa tipologia). Sempre nel quadro di Guidi, l'atto di chinarsi della ragazza sembra corrispondere, sulla sinistra, alla donna china sul bambino, mentre l'isolamento delle figure è sottolineato dal finestrone geometricamente ripartito dello sfondo e dagli enigmatici cappelli che si stagliano netti, anonimi, sul cielo. Solitudine e meditazione (il sonno appunto) sono rese nel modo più sintetico ed incisivo da Casorati nell'*Attesa*. La prospettiva perfettamente definita da un punto di vista lievemente rialzato, che sorprende e scruta la figura addormentata, le mattonelle del pavimento in fuga verso il nero di una porta vuota sullo sfondo, le ciotole vuote in una perfezione geometrica e in un ordine troppo perfetto, che fa risaltare l'assenza di altri elementi necessari su una tavola apparecchiata, delineate con un disegno corrispondente alla scollatura della donna, che ha staccato presso di sé la sua ciotola, altrettanto vuota, dalle altre: tutto richiama un tempo indefinito e sospeso, un'intimità in cui ambigualmente si bilanciano apatia e tenerezza.

Il titolo *Malinconia* del quadro di Sironi del '27 è emblematico, e richiama in tutta probabilità la *Malinconia* di De Chirico del 1912, con molte differenze (nel 1981 Jean Clair ne forniva una lettura in chiave iconologica, tesa a collegare la tristezza presente nell'opera di Sironi ad una tensione tra la costruzione geometrica e l'ordine classico da un lato e il

nuovo ordine politico dall'altro). La riflessione della figura di Sironi, con gli occhi fissi sul simbolo della perfezione geometrica, è ambientata in un paesaggio in rovina, dove le arcate dechirichiane sullo sfondo reggono un ponte che si erge tra rupi minacciose; e la stessa figura ha in sé un senso di decadenza e di abbandono. La geometrizzazione perfetta dell'*Allieva*, tre o quattro anni prima, pur creando un senso di isolamento, sembrava appartenere ad un atteggiamento più positivo. A metà strada tra le due, *Solitudine* è un'opera inquietante. La donna occupa quasi intero lo spazio del quadro. Sullo sfondo, una sola arcata ricorda la classicità dechirichiana ed è l'unico accenno all'esterno in una scena tutta chiusa interiormente; la classicità è diversamente declinata, invece, nel perfetto profilo greco. Ma la figura appare stanca, appoggiata sul braccio sinistro e lievemente china in avanti, mentre la mano destra si posa in grembo contratta.

Le *Famiglie* di Sironi costituiscono forse il momento più dolente di un divario tra l'ideologia del regime e il sentimento con cui l'artista la interpreta e, credo, la contesta al tempo stesso. L'iconografia sembra allinearsi all'esaltazione della famiglia e, ad eccezione della *Famiglia del minatore* (1933-34), alla promozione dell'economia agricola. Queste appaiono come "sacre" famiglie, dove si fonda il futuro della nazione italiana. Ma c'è una scissione tra il nucleo di sinistra, dove il padre è chino sotto il peso del lavoro, piedi e mani ingigantiti, diverso nel colore della pelle, e il nucleo di destra, con il tenero incontro di madre e bambino. Etica del lavoro e momento lirico sono totalmente separati. Il paesaggio, ancora vagamente quattrocentesco nella prima versione, si indurisce sempre più. Nel dipinto della GNAM il padre, con lo sguardo rivolto alla terra, o ai sassi, che calpesta, volge le spalle, quasi un intruso rispetto agli altri due, il tronco e le braccia corrispondono, al centro, al tronco d'albero, robusto e

totalmente spoglio, e mantello e copricapo pesano su di lui, confondendosi con la forma collinare, come un macigno.

Fermiamo l'attenzione su alcuni passi scritti da Carrà e da Sironi, e i primi in particolare alla luce della chiave interpretativa di Fossati e, più indirettamente, di Caramel.

Negli scritti di Carrà va sottolineata la presenza, e il relativo significato, dei termini “magico”, “mistico” e “primordiale”, in un discorso storico-artistico svolto spesso in una prosa intensamente poetica. Nel 1916, nella *Parlata su Giotto*, scrive: “Nel silenzio magico delle forme di Giotto la nostra contemplazione si riposa; l'estasi germoglia, e a poco a poco si risolve nell'anima schiarita.” (Carrà, *Tutti gli scritti*, p. 64) e poco dopo (p. 68, dove fa il nome di Venturi) se la prende con chi sostiene che Giotto non era un mistico, ma un naturalista e magari un realista. Nel 1920 scrive *Misticità e ironia nella pittura contemporanea*, dove a un tratto si legge: “Ora, però, dopo essere stato sensuale e materialista, l'artista va ridiventando mistico, o, ciò che è lo stesso, idealista e platonico scopritore di forme” (p. 214: si confronti il riferimento al platonismo e al “mistero armonico del mondo” quasi contemporaneo a quello di Severini). Per Giotto, Millet, Cézanne, Fattori e Segantini è la “misticità il sentimento estetico più elevato” (p. 215).

Per quanto riguarda il “primordiale”, secondo Carrà l'epoca attuale “opera con più vigore per ristabilire la funzione delle «forme prime»”. E all'ironia, intesa come gli atteggiamenti sofisticati che “appaiono i più fini fregi dello stile mentre costituiscono in realtà il vizio maggiore di ogni decadenza”, fa corrispondere la decadenza delle “facoltà primordiali”, di cui implicitamente auspica una rinascita (e in questa tensione possiamo

indicare il motivo della malinconia di Carrà): “ai termini attuali della civiltà materialistica, le facoltà primordiali dello spirito non operano più, o operano in maniera fiacca, inorganica e contraddittoria”. Qui vengono fatti i nomi di Matisse e Picasso (pp. 217-218).

Fossati, dopo la presentazione storica di “Valori Plastici”, dedica un intero capitolo, intitolato “Misticismo e ironia” in riferimento allo scritto di Carrà, a definire la distanza da lui presa nei confronti di De Chirico e di Savinio (e, aggiungerei, dei futuristi già abbandonati). “Per Savinio e De Chirico l’arte è un cosmo autonomo che non rimanda fuori di sé, che ha il suo assoluto nel Rinascimento inteso come momento sostanzialmente estraneo alla tradizione mistica giudaico-cristiana, che propone un programma di ideazione da cui è allontanata ogni passione e tensione emotiva per quanto profonda e radicata possa essere. Per Carrà [...] fondamentalmente sono posti al centro del discorso il richiamo a una tradizione non solo artistica, anzi morale fino al pathos, e non intellettuale, e l’evocazione da questa di una passione che crea le condizioni per una ragionevole incubazione dell’arte e dei suoi valori significativi, quei nuovi valori che si vanno cercando.” “Organica all’arte è, nel disegno di Carrà, la fiducia in una laica, civile religiosità che nella tradizione pittorica recupera la tensione morale che ha accompagnato e volute quelle opere cui oggi si torna a badare: un pathos che Carrà chiama sentimento e mistica.” In questo senso il suo misticismo non è in contrasto con il moderno ed il nuovo. (Fossati, *Valori Plastici*, p. 196 e p. 200).

Caramel (*Ordine nuovo, primordio, nuovi miti nell’arte italiana tra gli anni Venti e Trenta*, in *Il futuro alle spalle*, pp. 49-65) parte da un importante parallelismo tra critica d’arte e storia dell’arte, ovvero dalla riscoperta, rispettivamente, di Giotto e di Piero della Francesca da parte di

L. Venturi (*Il gusto dei primitivi*) nel 1926 e di Longhi (*Piero della Francesca*) nel 1927, per poi definire cosa si intendesse in questi anni per “tradizione”, “magico” (con lunghe osservazioni sul “realismo magico” di Bontempelli) e “primordio”. Il filo conduttore di gran parte del saggio è la complementarità di astrattisti e figurativi negli anni Trenta (ma il ragionamento può anticiparsi agli anni Venti) accomunati dall’idea di “primordio”, che non coincide con “classico”: “La scelta aniconica di alcuni almeno degli artisti italiani non va quindi vista solo in termini di alternativa, evidente, al figurativo di autori come Sironi e Martini. Entro le posizioni differenti, sotto certi aspetti addirittura opposte, e non solo sotto l’aspetto del linguaggio, c’è un comune tendere ai valori della tradizione. Tanto che l’architetto razionalista Cesare Cattaneo potrà scrivere, prendendo spunto da Mario Radice: «A me i pittori astrattisti piacciono di più degli altri pittori italiani contemporanei perché sono più passatisti. Se riassumo le mie impressioni, la pittura astratta mi ricorda il Quattrocento, l’altra, stringi stringi, nonostante le molte tendenze, i programmi, i ritorni classici e primitiveggianti, mi ricorda solo l’Ottocento». Questi astrattisti sono, insomma, per così dire, l’altra faccia, diversa, di una stessa medaglia. Sono frutti di una cultura analoga, in rapporto, anch’essi, con la situazione politica del tempo e con l’ideologia ad essa sottesa” (p. 58). Per la contrapposizione del “primordialismo” al formalismo classicheggiante Caramel ricorda, infine, il *Manifesto del primordialismo plastico*, firmato nel 1933 da Cagli, Capogrossi, Cavalli, Melli (cfr. i dipinti di Capogrossi e Cavalli del 1933-1934, GNAM), e la rivista “Valori primordiali”, uscita nel 1938.

Per comprendere la distanza tra Sironi e Carrà è opportuno riflettere su uno scritto pubblicato nel 1920 (la data di *Misticismo e ironia* di Carrà),

già attribuito a Sironi, ma da lui firmato insieme a Dudreville, Russolo e Funi, *Contro tutti i ritorni in pittura – manifesto futurista*. Il tono del manifesto e soprattutto quell'appellativo di "futurista" sono stati a lungo considerati enigmatici, ma dobbiamo tener presente l'intenzione di Sironi di voler essere nel proprio tempo e la tematica ancora futurista dei suoi *Paesaggi urbani*. Da alcuni passaggi si comprende che lo scritto prende di mira soprattutto Carrà e il suo misticismo, opponendogli una via diversa di superamento (e non di negazione) dell'avanguardia. La posizione in sostanza è così espressa: "Noi futuristi entriamo in un periodo di costruzionismo fermo e sicuro, poiché vogliamo fare la sintesi della deformazione analitica, con la conoscenza e la penetrazione acquistate per mezzo di tutte le nostre deformazioni analitiche." (Sironi, *Scritti*, p. 14). Segue l'ironia nei confronti dei cubisti che imitano Ingres, degli espressionisti che imitano Grünewald e dei futuristi che imitano Giotto (e il colpo va evidentemente a Carrà) e il disprezzo, in realtà molto miope, nei confronti dei primitivi del Trecento, nei quali si è visto un "mistero suggestivo" e un "prestigio magico", mentre c'è solo una analisi insufficiente e una mancanza di abilità; nonché il disprezzo per i neoclassici e i preraffaelliti. In *Pittura murale* (I gennaio 1932), diretto precedente del *Manifesto della pittura murale* del '33 firmato con Campigli, Carrà e Funi, esprime la sua valutazione per Cézanne, ma è contro "la dominante arte francese" e in favore dei grandi italiani, Michelangelo, Orcagna, Giotto, Raffaello. L'avversione ai "ritorni" è ancora nel *Manifesto* del '33, dopo la precisazione che "tradurre l'etica del nostro tempo" non significa attenersi a questioni di "soggetto" e dopo il famoso assioma secondo cui "lo stile della Pittura Fascista dovrà essere antico e a un tempo novissimo": "[...]

combattere quei pseudo«ritorni», che sono estetismo dozzinale e un palese oltraggio al vero sentimento di tradizione.” (p. 156).

Si veda, nella Bibliografia consigliata, Fossati, *Valori plastici 1918-1922; Les Réalismes 1919-1939; Le stanze dell'arte*, pp. 167-283, in particolare i contributi di Vivarelli e Tiddia; Sironi, *Scritti editi e inediti*; Carrà, *Tutti gli scritti*. E inoltre (ma non è nella Bibl. Consigliata) J. Clair, *Machinisme et Mélancolie dans la peinture italienne et allemande de l'entre-deux-guerres*, “Les Cahiers du musée national d'art moderne”, n. 7-8, 1981 (pubblicato in occasione della mostra *Réalismes* e ripubblicato in *Malinconia*, Paris, Gallimard, 1996).

#### LA NEUE SACHLICHKEIT E LA FINE DELL'UTOPIA

Sulle differenti denominazioni date al movimento tedesco, nato ufficialmente nel 1925, e le diverse concezioni ad esse sottese, nonché sui caratteri specifici dei singoli artisti, si rinvia, nella Bibliografia consigliata, a Nigro Covre, *L'arte tedesca nel Novecento*, pp. 129-151. C'è una sottile divergenza tra Gustav Hartlaub, Paul Ferdinand Schmidt e Franz Roh: il primo usa il termine *Die Neue Sachlichkeit*, dove il significato di “oggettività” si confonde con quello di “funzionalità”, e riconosce il “sapore socialista” del movimento sottolineandone la nascita in un momento di crisi; il secondo (l'anno precedente, nel 1924) parla di *deutsche Veristen*, sottolineandone la specificità tedesca e il prevalere dell'interesse per il messaggio antiborghese su quello formale; il terzo usa il doppio termine *Nach-Expressionismus. Magischer Realismus*, sottolineandone l'intenzione di cogliere l'essenza delle cose (*Realismus*) attraverso una precisione che decontestualizza l'oggetto riprodotto. Ci occuperemo in particolare della concezione di Roh, l'unica che risulta allargata alla

situazione europea (vi inserisce Carrà, De Chirico, Severini, il Doganiere Rousseau, Picasso, Metzinger, Ernst, Mirò, Derain, Funi, e sono citati Casorati, Donghi, Guidi, Magnelli, Morandi, Utrillo ed altri) e dunque a numerosi artisti italiani già incontrati in questo Corso. Premettiamo un breve confronto tra le tendenze tedesche e quelle italiane.

In generale, si può osservare che l'atteggiamento della malinconia è assai meno presente rispetto agli artisti italiani inquadrabili nel Realismo magico, mentre altrettanto accentuato è il senso di **solitudine**: una solitudine constatata con lucida **freddezza**, con una rassegnazione priva di malinconia. L'**oggettività**, considerata come aderenza alla ineluttabilità della "cosa" (*Sache*), prevale sul sentimento. Si riscontra una reazione emotiva alla lucida rappresentazione della cosa per lo più solo nei dipinti con intenzionalità di denuncia politica e sociale, e si tratta di una reazione basata sull'**aggressività** dell'immagine, sul **sarcasmo** o sull'accostamento di elementi incongrui, ovvero sull'**assurdo** ricercato con una finalità precisa, e non derivante da un atteggiamento ludico o da un processo inconscio. L'intenzionalità politica e sociale, tuttavia, ad una attenta analisi della *Neue Sachlichkeit* nel suo complesso, riguarda solo l'opera di Grosz e una parte di quella di Dix e di alcuni altri artisti e non può essere assunta come carattere specifico del gruppo.

Un altro elemento che assume un minor peso nel movimento tedesco è la riduzione del linguaggio: si assiste invece ad un residuo di espressionismo, soprattutto presente nel sarcasmo della denuncia politica, che sfiora in alcuni casi l'enfasi barocca. Ci sono naturalmente delle eccezioni, come il linguaggio scarno di Davringhausen o di Räderscheidt e alcune cose di Völker. Anche l'arcaismo investe casi più limitati: se ne può parlare per Dix (soprattutto nei ritratti) o per Radziwill e si rivolge

ovviamente a modelli diversi, di preferenza tedeschi; in un artista come Schrimpf, invece, ai primitivi italiani, e ricordiamo che si tratta di un artista amato da Carrà. Anche nel caso degli artisti tedeschi è opportuno distinguere tra riprese della tradizione e ricerca del primordio: quest'ultimo elemento è implicito in tutte le asperità formali che mirano a far piazza pulita degli atteggiamenti avanguardistici dell'Espressionismo; è implicito, come dice Roh, nell'atto di "ascoltare il suono ancestrale dell'esistenza".

Se la malinconia non appare come dato distintivo dei pittori della *Neue Sachlichkeit*, questa riappare invece negli scritti dei suoi due sostenitori più importanti, soprattutto in forma di **nostalgia** per un espressionismo perduto per sempre. Sembra, insomma, che questo elemento, respinto nella prassi pittorica, si affacci nella critica. Proprio Hartlaub, nel presentare la mostra *Die neue Sachlichkeit* a Mannheim nel '25, ricorda che il nuovo realismo in Germania "è stato in relazione con il contemporaneo sentimento generale di rassegnazione e di cinismo dopo un periodo di esuberanti speranze, che avevano trovato sbocco nell'Espressionismo"; e tre anni prima, sulla rivista "Das Kunstblatt", sembrava giustificarsi per aver abbandonato l'Espressionismo, prima appoggiato, per la nuova tendenza, nel 1922 già apparsa. La causa della svolta non è un tradimento dell'Espressionismo, ma è un errore dell'Espressionismo stesso, che "non ha saputo restare fedele ai generosi impulsi primitivi", e quindi non resta che accettare, magari con "un po' di dolore e rassegnazione", l'esito realista come "il solo forse possibile, il migliore, il rimedio più efficace". Premessa un po' deprimente per un critico che sta per presentare un nuovo movimento al pubblico. Quanto alla posizione di Roh, è singolare come egli cerchi di definire un "postespressionismo" usando le categorie dell'Espressionismo stesso,

magari nella contrapposizione polare dinamico-statico, rumore-silenzio, caldo-freddo, deformazione-armonia, primitivo-civilizzato ecc.; soprattutto stupisce come egli ricorra al binomio “astrazione-empatia” di Worringer, un autore che forse nessuno si sarebbe sognato di ricordare, se non si fosse interessato, come si è detto, proprio nello stesso anno 1925 a Carrà. Roh definisce il postespressionismo come una compenetrazione dei due concetti antitetici di astrazione ed empatia di Worringer: “Il realismo magico tradisce una tensione delicata ma costante tra l’abbandono al mondo esistente [è questa l’empatia] e una chiara volontà di costruire opponendosi ed esso [è questa l’astrazione]” e quindi l’arte più recente sarà, come il tardo Medioevo e come gli anni intorno al 1800, al tempo stesso un recupero del passato e una proiezione nel futuro. In questo Roh tradisce anche una nostalgia per l’atteggiamento utopico, la cui caduta, come vedremo tra poco, sarà invece proprio la causa della condanna di Ernst Bloch dell’intero movimento, stigmatizzato come “borghese”.

Una sollecitazione al recupero di una immagine “oggettiva” può essere entrata in Germania anche attraverso la rivista “Valori Plastici”, presente nella libreria Goltz di Monaco. Questa ipotesi è parallela a quella, ben più documentata e riconosciuta dagli stessi artisti, della sollecitazione, da parte della Metafisica pure documentata nella rivista, sul Surrealismo. Grosz ha rifiutato fieramente la Metafisica, e pertanto la possibilità di un’influenza degli italiani; e d’altra parte ha anche duramente criticato dall’interno il naturalismo della *Neue Sachlichkeit*. Se confrontiamo le sue opere del 1920 e 1921, che dal punto di vista formale presentano elementi iconografici e una cubatura spaziale affini a quelli del Carrà metafisico, dobbiamo segnalare soprattutto le differenze, ricordando anche che Grosz esce dall’esperienza del Dadaismo berlinese, caratterizzato dal

fotomontaggio politico (1918-1919), dopo aver attraversato una fase cubofuturista (1916-1917) contrassegnata dall'interesse per la metropoli vissuta come luogo di contraddizioni e di presenze minacciose. E' assente, dunque, nel passaggio dal Cubofuturismo alla Nuova Oggettività, la fase di riflessione formale di Carrà sui primitivi e sulla Metafisica, collegata all'affermazione del "misticismo". *Automi repubblicani* del 1920 e *Giornata grigia (Funzionario municipale per l'assistenza ai mutilati di guerra)* del 1921 presentano un ambiente urbano affine allo scorcio visibile nell'*Ovale delle apparizioni* di Carrà, ma utilizzato, al di fuori di ogni intento di regolarità geometrica e di cubatura spaziale, per rendere lo squallore di una città di sconfitti, mentre il riferimento al tema del manichino, evidente nel primo quadro e velato anche nel secondo, non rappresenta il mistero ma l'uomo disumanizzato, ridotto a macchina perché mutilato nel corpo e nella mente. Nel 1921, l'anno del *Pino sul mare*, Carrà abbandona poi il manichino per affrontare i temi della solitudine e della sospensione del tempo, mentre Grosz ricorrerà sempre più alla deformazione nel suo sarcasmo antiborghese e antimilitarista. Anche i rispettivi percorsi nel Futurismo e nel Cubofuturismo sono diversi: il dinamismo rafforzato dalle strutture diagonali, l'atmosfera notturna e perfino la scelta dei colori del *Funerale dell'anarchico Galli* di Carrà (1911) rappresenta il termine di confronto più prossimo per le *Metropoli* di Grosz, ma i momenti storici sono diversi e quanto nel primo era positiva speranza rivoluzionaria, nel secondo è già tragedia.

Le affinità e, in maggior misura, le differenze con la Metafisica potrebbero estendersi ad opere di Davringhausen del 1919-1921 (*Il sognatore*, 1919 e *L'uomo d'affari*, 1920-21) e di Völker (*Cemento e Immagine industriale* del 1923), confermando come l'inclinazione verso

una speculazione filosofica o religiosa della solitudine vissuta in chiave malinconica si volga, nei tedeschi, in una amara o distaccata freddezza, o, poco più tardi, in un lucido incubo tecnologico (*Immagine di un sogno: caldaia a vapore con pipistrello* di Grossberg, 1928). Più interessante può essere il confronto sul tema dell'isolamento della figura e della incomunicabilità. Nel *Nudo femminile con busto in gesso* (1927) di Scholz, un artista impegnato nella lotta politica che in questo momento riflette su un tema "privato", è evidente il rispecchiamento tra l'essere umano e l'oggetto inanimato, in una estrema immobilità e purezza formale, che possono richiamare, oltre a temi del "realismo magico" italiano, anche Sironi; ma più crudo è il particolare delle calze, che insinua un appello erotico. Va ricordato che nella *Neue Sachlichkeit* l'ambiguo confine tra donna borghese e prostituta, o tra freddo distacco e sensualità morbosa, costituisce una tematica molto diffusa.

L'incomunicabilità diviene quasi un'ossessione nella pittura di Räderscheidt (*Incontro*, un dipinto riprodotto nel libro di Roh del '25; *Giocatrice di tennis*, 1926) ed è tanto priva di giudizio sul piano emotivo da invadere persino l'*Autoritratto* (1928). La figura maschile non incrocia mai lo sguardo di quella femminile, l'uomo e la donna trascorrono un'esistenza condotta come sulle parallele di un binario; nell'*Autoritratto* la modella disegnata o dipinta sembra più viva del pittore immobile, frontale, ben definito nel suo composto abito moderno, e che, naturalmente, le volta le spalle. Alla fissità da istantanea contribuisce anche la stesura pittorica omogenea, condotta sui toni grigi: e va ricordato che numerosi studi hanno insistito sul rapporto della *Neue Sachlichkeit* con la fotografia. Questa incomunicabilità, giocata, soprattutto nel quadro del '28, sul tema del rispecchiamento associato a quello di un mancato incontro di sguardi, può

trovare almeno un termine di confronto sul territorio italiano: *Conversazione platonica* di Casorati, un dipinto dal titolo enigmatico del 1925, è stata letta splendidamente da Fossati (*Autoritratti, specchi e palestre*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, uscito postumo subito dopo la morte dell'autore) come un gioco di specchi, dove l'uomo, dallo sguardo nascosto dalla tesa del cappello, non incontra la donna, dallo sguardo volto innanzi a sé in un punto indefinito, lui vestito, lei nuda (e potrebbero seguire riferimenti a Giorgione e Manet), incapaci di toccarsi come di dialogare. E' infatti una conversazione platonica, ma l'artista, richiesto di spiegarne il titolo, non lo spiega e racconta la genesi del quadro come un ulteriore rispecchiamento casuale, inglobandovi il suo atto del dipingere: mentre eseguiva un nudo accademico, un amico era entrato all'improvviso; così il pittore avrebbe accolto il "caso" e avrebbe inserito estemporaneamente l'uomo nel dipinto. Anche nel possibile confronto Räderscheidt – Casorati, tuttavia, è evidente la divergenza tra la freddezza ossessiva del primo e il morbido mistero del secondo.

Una delle critiche mosse alla *Neue Sachlichkeit* come arte "borghese" (la più nota è forse quella di Brecht) viene da Ernst Bloch, l'autore di *Geist der Utopie* (1918 e 1923), che si può considerare un testo filosofico vicino agli espressionisti della *Novembergruppe*. Bloch è forse più noto per aver difeso l'Espressionismo dagli attacchi di Lukács e può essere pertanto, in questa critica, considerato "di parte"; e forse incapace di leggere e interpretare sociologicamente un'inquietudine sottesa alla compostezza formale, assorbito com'è proprio dall'idea della potenzialità rivoluzionaria della "forma" nell'Espressionismo. In ogni caso, la sua critica coglie la realtà della fine dell'utopia nel movimento degli anni Venti. Usando termini già adottati da Jaspers, egli fonda la sua critica alla nuova

pittura sull'”espressione del vuoto”, che riduce al silenzio di chi è “muto”, e non ha la “profondità di chi tace”: afasia per incapacità di comunicare, dunque, e non silenzio della meditazione. L’oggettività è considerata conseguenza di una “mercificazione degli uomini e delle cose”, un “classicismo” che ripropone il carattere puritano di un cattolicesimo unilaterale; la razionalità astratta e la meccanicità sono espressione del capitalismo rafforzato e dell’economia del profitto, la “chiarezza” e l’“ordine” fittizi eliminano i veri problemi, distraendo dalle cause dei disagi, e corrispondono quindi ad una “pace con la borghesia” sostituita ai “sogni espressionisti”.

Cfr., nella bibliografia consigliata, Nigro Covre, *L’arte tedesca nel Novecento*, capitolo “*Neue Sachlichkeit e Magischer Realismus...*”