The background of the cover is a reproduction of the painting 'The Starry Night' by the Dutch Impressionist painter J.M.W. Turner. The painting depicts a night scene with a turbulent, swirling sky in shades of blue and green, punctuated by bright yellow and white stars and a large, glowing sun or moon. Below the sky, a dark, silhouetted landscape features a small village with a prominent church spire on the left. The overall style is characterized by visible, expressive brushstrokes and a rich, textured color palette.

FLAVIO CAROLI

Il volto del'Occidente

I venti capolavori
che hanno fatto l'immagine
della nostra civiltà

MONDADORI

The background of the entire page is a reproduction of the painting 'The Starry Night' by the Dutch Impressionist painter J.M.W. Turner. The painting depicts a night scene with a turbulent, swirling sky filled with stars and a bright, glowing sun or moon. Below the sky, there are dark, rolling hills and a small village with a prominent church spire. The overall color palette is dominated by various shades of blue, green, and yellow, with some dark tones in the foreground.

FLAVIO CAROLI

Il volto del'Occidente

I venti capolavori
che hanno fatto l'immagine
della nostra civiltà

MONDADORI

Il libro

È POSSIBILE DESCRIVERE LO SPIRITO DELLA CIVILTÀ occidentale, così come si è evoluto con mutamenti vertiginosi nel corso del XX secolo, attraverso venti capolavori dell'arte?

L'impresa è senza dubbio temeraria, e non priva di insidie che potrebbero indurre a forzature o interpretazioni arbitrarie.

¶ Ma Flavio Caroli, da sempre interessato a indagare i fondamenti primari del «pensiero in figura», accetta la sfida. Ed ecco allora che, dopo aver tratteggiato i volti dell'uomo e della natura nelle sue molteplici manifestazioni artistiche, delinea un nuovo volto che in qualche modo li racchiude. Un'immagine essenziale e al tempo stesso complessa, un poliedro a venti facce: venti opere da Van Gogh a Warhol.

¶ Tra fine Ottocento e fine Novecento l'impulso innovativo dell'arte ha subito accelerazioni inaudite, dissacrando, rinnegando, stravolgendo il punto di vista sulla realtà e tuttavia, una volta esauritasi la violenza di tale eruzione, ha riscoperto, in una visione rinnovata, le radici di quella tradizione che intendeva estirpare.

¶ Non a caso i venti capolavori prescelti, celeberrimi e di valore universale, sono da considerare archetipi, motori originari di «tutto ciò che si è mosso nell'immaginario occidentale»: fra questi, *La notte stellata* di Van Gogh, *La Danse* di Matisse, *Primo acquerello astratto* di Kandinskij, *Guernica* di Picasso, *La città che sale* di Boccioni, *Le Muse inquietanti* di de Chirico, *Murale* di Pollock, *Trenta è meglio di una* di Warhol. E si confrontano con il concetto di «avanguardia», in particolare con una sua evoluzione che segue per ogni artista sentieri individuali, strettamente connessi alle esperienze esistenziali: è l'«avanguardia del dubbio», come la definisce l'autore, che rielabora la forza propulsiva e rivoluzionaria delle idee avanguardistiche, si ferma a riflettere sul passato «dopo tanto precipitosa corsa», avanza dubbi sul senso stesso della parola «modernità» e sulla strada intrapresa dall'Occidente.

¶ Caroli si addentra puntualmente nella trama complessa di tali percorsi artistici, nel «nodo creativo che si è materializzato, per destino o per magia, in una certa invenzione eccezionalmente fortunata». E cerca di comprenderla nel profondo scavando nelle vite degli artisti, «perché in quella singola realizzazione è certamente implicita la loro esistenza che precede l'opera stessa, e probabilmente anche le potenzialità che si tradurranno in atto nella creazione successiva».

¶ Le diverse diramazioni esistenziali e creative sfociano però in una stessa presa di coscienza: l'arte non può essere solo un evento del «tempo»; per salvare il mondo, deve vivere «fuori dal tempo» e guardare a valori primari e assoluti.

L'autore



Flavio Caroli è ordinario di Storia dell'Arte moderna presso il Politecnico di Milano. Storico dell'arte moderna e contemporanea, ha dedicato i suoi studi alla linea introspettiva dell'arte occidentale, con molte pubblicazioni, fra cui: *Leonardo. Studi di fisiognomica* (1991), *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio* (2000), *Lorenzo Lotto* (1975, 1980), *Tiziano* (1990), *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle* (1987), *Fede Galizia* (1989), *Giuseppe Bazzani.*

L'opera completa (1988), *Il Gran Teatro del Mondo. L'anima e il volto del Settecento* (2003), *La pittura contemporanea dal Romanticismo alla Pop Art* (1987), *Dalla Scapigliatura al Futurismo* (2001), *Primitivismo e Cubismo* (1977), *Anni Trenta* (1982), *La politica dell'arte* (1979), *Burri. La forma e l'informe* (1979), *Europa, America. L'astrazione determinata 1960-1976* (1976), *Parola-Immagine* (1979), *Nuova Immagine* (1980), *Magico Primario* (1982), *Anni Ottanta* (1985), *Storia della fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud* (1995), *L'Anima e il Volto. Ritratto e fisiognomica da Leonardo a Bacon* (1998), *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli* (2001), *Le tre vie della pittura* (2004), *Arte d'Oriente Arte d'Occidente* (2006), *Tutti i volti dell'arte* (2007, con Lodovico Festa), *Il volto di Gesù* (2008), *Il volto e l'anima della natura* (2009) e *Il volto dell'amore* (2011). Poiché ciò che non può essere teorizzato deve essere raccontato, ha anche incontrato due volte la letteratura, con *Mayerling, amore mio!* (1983) e *Trentasette. Il mistero del genio adolescente* (1996, 2007).

Flavio Caroli

IL VOLTO DELL'OCCIDENTE

*I venti capolavori che hanno fatto
l'immagine della nostra civiltà*

MONDADORI

Dello stesso autore

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle

Giuseppe Bazzani

Trentasette

Il volto di Gesù

Il volto e l'anima della natura

Il volto dell'amore

con Lodovico Festa

Tutti i volti dell'arte

IL VOLTO DELL'OCCIDENTE

PREMESSA

Le intenzioni di questo libro possono apparire temerarie. Si parte dalla convinzione che alcune opere di arte figurativa abbiano determinato il panorama visivo dell'Occidente, così com'esso si è evoluto – modificandosi vertiginosamente – nel XX secolo, e così come appare ai nostri giorni. Quando si ricercano le radici millenarie dell'immagine occidentale (la scultura greca, il «realismo» medioevale, Giotto, l'umanesimo rinascimentale, e via dicendo), ci si avvede che la rivoluzione novecentesca non contraddice in nulla le solide fondamenta filosofiche e antropologiche su cui poggia l'edificio di pensiero (anche di «pensiero in figura») fondato da Socrate e dai presocratici.

Inoltre, in questo libro si formula l'ipotesi che le opere fondamentali (da considerare dunque «primarie») dell'Occidente moderno possano essere valutate nel numero di venti. Se l'ipotesi fosse plausibile, il volto sintetico della nostra civiltà avrebbe la forma di un solido a venti facce, che nelle scienze geometriche si chiama icosaedro.

Anzitutto, una precisazione cronologica. Com'è noto, l'eminente studioso di storia politica e sociale Eric Hobsbawm ha definito il secolo appena trascorso «secolo breve», intendendo che esso comincia nel 1914 con lo scoppio della prima guerra mondiale e si conclude nel 1989 con la caduta del muro di Berlino e la fine del comunismo.

Per l'arte, e per quel che riguarda le idee espresse in queste pagine, la data di chiusura, 1989, è perfettamente accettabile, perché nessuna opera nata dopo quella soglia appartiene all'immagine stabilizzata della nostra civiltà. L'unico che può ambire a tale risultato è Anselm Kiefer, ma ogni decisione al riguardo appare prematura.

Quanto al 1914, questa no, come data di inizio non va bene. Nell'arte, i primi tre lustri del secolo sono stati formidabili proprio nel senso dell'innovazione e della rivoluzione. Ma diremmo di più. Tale rivoluzione ha la sua sorgente in alcune intuizioni della cultura simbolista, che nasce negli anni Ottanta del XIX secolo. Apriremo dunque con un quadro che sboccia

dalla svolta traumatica dell'arte di Vincent Van Gogh, *La notte stellata* del 1889 (appena preceduto, ma nella stessa temperie creativa, da *Donne bretoni su un prato verde* di Emile Bernard). Motiveremo la scelta a suo tempo. Ma resta il fatto che il nostro arco storico risulta così determinato, 1889-1989. Un secolo esatto, che, nel campo specifico dell'arte, può anche essere racchiuso fra queste due date: 1888 (anno delle *Donne bretoni* sia di Bernard che di Gauguin) e 1987 (anno della morte di Andy Warhol, ultimo produttore di immagini altamente simboliche del consumismo occidentale). In ogni caso, tale arco temporale può, anzi forse deve, continuare a misurarsi dialetticamente con la definizione concettualmente illuminante di «secolo breve».

E veniamo alle obiezioni, o auto-obiezioni. La prima tocca l'influsso che singole opere d'arte possano, o meno, esercitare sull'immagine di una civiltà. Al riguardo, le nostre convinzioni sono piuttosto tetragone. Non ci fossero state le aperture in direzione delle dimensioni occulte e magiche della visione da parte del simbolismo (Van Gogh, Bernard, Gauguin) o dei miti della velocità da parte del futurismo (Boccioni) e via dicendo, le immagini, dunque le parole, dunque le cose, non sarebbero evolute verso quell'entità complessa ma concreta e strutturata che è l'Occidente moderno. È nostra intenzione dimostrare tale asserto e tale convinzione – opera per opera – con puntualità, all'interno della trama di meditazioni che ha governato e torturato la vita dei singoli artisti; un nodo creativo che si è materializzato, per destino o per magia, in una certa invenzione eccezionalmente fortunata. Al fine di comprenderla, bisognerà inseguire l'intera vita degli artisti, perché in quella singola realizzazione è certamente implicita la loro esistenza che precede l'opera stessa, e probabilmente anche le potenzialità che si tradurranno in atto nella creazione successiva.

La seconda obiezione, o auto-obiezione, che riguarda il numero di opere scelte, è ovviamente più insidiosa da confutare. Pur ammettendo che le invenzioni di arte visiva che hanno creato l'immagine dell'Occidente siano ben più numerose di venti e forse non numerabili, quelle di cui ci occupiamo costituiscono a nostro avviso degli archetipi. Diciamo che si tratta delle opere che in radice, all'ultima scrematura, hanno determinato tutto ciò che si è mosso nell'immaginario occidentale: i «primi mobili», se possiamo esprimerci così, che hanno originato una mobilità infinita.

Per arrivare alla identificazione definitiva delle facce dell'icosaedro, ci siamo ben presto resi conto che il problema gigantesco da risolvere a priori era quello dell'«avanguardia».

Partiamo dalle conclusioni. Quando le abbiamo ritenute fondamentali, abbiamo deciso di segnalare le opere senza accettare intimidazioni ideologiche

avanguardistiche o antiavanguardistiche. Intimidazioni che si sono protratte a lungo, come le battaglie intorno alla «tradizione del nuovo» in tutto il secolo scorso. Questo libro contiene e commenta opere sia di avanguardia che di riflessiva meditazione sulla grande storia artistica occidentale (quella che un po' spregiativamente viene definita «tradizione») da parte di artisti fondamentali che, dopo aver «fatto» la rivoluzione moderna, hanno deciso che la rivoluzione deve essere continuamente commisurata con valori assoluti, non sottoposti alle tempeste della storia e delle contingenze. Attenzione: il tema è decisivo per tutta la nostra civiltà, perché ciò è accaduto in Occidente, e solo in Occidente.

Le cose sono infatti andate così. A un certo punto della storia dell'Europa e poi dell'America, a decorrere grosso modo dall'ultimo decennio dell'Ottocento, l'avanguardia è diventata la forza trainante di tutta una civiltà. Le formazioni a testuggine, guidate da individui di genio, hanno rincalzato i loro colpi, per fare dell'arte la guida di un mondo sottoposto a modificazioni vertiginose. Sforzo gigantesco, e premiato da risultati immensi; quasi un'eruzione degli impulsi più profondi del pensiero occidentale.

Per conseguenza (bisogna dire così), si è però verificato un altro fenomeno antropologicamente fondamentale, e per molti versi meraviglioso. Molti dei più grandi artisti dell'avanguardia, dopo tanto precipitosa corsa, hanno deciso di fermarsi a riflettere (prima di tutto sul loro passato), appellandosi individualmente al proprio bagaglio culturale e poetico. Hanno deciso che l'avanguardia è pur sempre un evento «del tempo», e che l'arte, per salvare il mondo, deve forse vivere «fuori dal tempo», per inseguire valori primari e assoluti.

Nulla di reazionario o retrivo, in questa posizione. Bastano i nomi dei protagonisti (in sostanza tutti i «creatori» dell'avanguardia), per scongiurare un equivoco tanto grossolano. Al bilancio della prospettiva storica, è evidente che l'equazione impostata nel secondo dopoguerra dall'importante critico d'arte americano Clement Greenberg¹ (equazione che ha avuto enorme fortuna nel mezzo secolo seguente) era inesatta. Greenberg, grande sostenitore dell'espressionismo astratto, pensava che la dialettica del mondo artistico occidentale non potesse essere che la seguente: da un lato l'avanguardia, che crea il Moderno (operativamente parlando, l'arte astratta); dall'altro la cultura popolare (nutrita, o malnutrita, di rimasticature classiche), che crea il Kitsch (ovvero l'arte figurativa), che è la forza della bassa cultura e della conservazione.

Le cose si sono rivelate più complicate, e infatti le leggi che hanno governato gli eventi non sono affatto quelle appena illustrate. Quasi tutti gli artisti di cui si parla in questo libro (escluso Van Gogh, perché ancora

mentalmente lontano dai meccanismi dell'avanguardia), dopo avere creato l'Avanguardia stessa, hanno pensato di dover rimeditare, anzi in qualche modo di dover «creare» anche la Tradizione. Hanno pensato, in diversi angoli d'Europa, di dover costruire una nuova avanguardia: l'«avanguardia del dubbio». La definiremo così. Dubbio sui traguardi che si intendono raggiungere. Dubbi sulla corsa vertiginosa e irrefrenabile della propria civiltà non si sa se verso la felicità o verso l'abisso. Dubbi sul senso stesso della parola «modernità». Dubbi sulla strada dell'Occidente, una strada che, per forza di intelligenza, deve comunque – socraticamente – essere sottoposta di continuo a discussione.

Ciò è accaduto in entrambi i «primari» che hanno guidato, da sempre, il «pensiero in figura» occidentale. Nella rappresentazione dell'uomo, del suo volto e del suo corpo, cioè nel viaggio introspettivo che è la chiave più intima dell'arte occidentale, una chiave che non trova riscontri in alcuna altra tradizione figurativa maturata su questo pianeta. E nella rappresentazione della natura, nel viaggio cioè della pupilla verso il primo referente visivo di ogni creatura umana.

La cosa eccezionalmente importante da segnalare è che le opere fondamentali di tale percorso sono scaturite ora dalla fase avanguardistica, ora dalle meditazioni dell'«avanguardia del dubbio». Il che la dice lunga sulla grandezza, contrastata ma alla fine complementare, dei due grandi orientamenti creativi dell'animo occidentale.

Oggi ci occupiamo (seguendo l'ordine cronologico della loro data di nascita) di venti geni che sono stati protagonisti sia dell'avanguardia che dell'«avanguardia del dubbio». I loro capolavori costituiscono, a nostro parere, i veri fondamenti della immagine moderna dell'Occidente. Ecco perché «venti» è un numero arbitrario, ma – in via ipotetica – è anche il numero in cui possono essere contenute le verità essenziali che hanno costruito il volto della nostra civiltà. L'icosaedro da cui siamo partiti; o a cui siamo arrivati.

I
VINCENT VAN GOGH
La notte stellata



Vincent Van Gogh, *La notte stellata*, 1889, New York, The Museum of Modern Art.

L'immagine moderna dell'Occidente non può avere per antenata che *La notte stellata* (17-18 giugno 1889) di Vincent Van Gogh (1853-1890). L'artista ha bruciato in un lampo il populismo religioso della prima giovinezza, lo stupore allucinato per la metropoli degli anni parigini, l'infinita generosità dei primi mesi ad Arles e il tormento del rapporto con Gauguin, culminato nel taglio dell'orecchio. Adesso, per lui sono cominciati il precipizio e l'abbacinante, terrificante serie di allucinazioni che non avrà termine fino alla morte. Dal gennaio 1889 al luglio 1890, con le punte massime durante il ricovero in manicomio a Saint-Rémy-de-Provence.

«Voglio tornare all'attacco per averla vinta sui cipressi» scrive Vincent al fratello Théo. E i cipressi si sprigionano dal sottobosco come fiamme sostanziate della stessa materia che incenerisce il cielo, le nuvole, e i troppi astri che respingono le domande come bersagli imperforabili. Nel delirio planetario, gli elementi protraggono nello spazio le loro forme liquide e mutevoli, solidificate in una sorta di precaria stabilità. L'onda ritornante delle colline oscilla, e precipita, esplodendo contro la roccia sgretolata di quella che definiamo normalità.

Riprendendo una sua vecchia ossessione, che gli imponeva di rappresentare una notte stellata con cipressi, Van Gogh decide di abbandonare ogni inibizione o autolimitazione. Il tema della divinizzazione della natura – «Quando tutti i suoni cessano e solo la voce di Dio si ode sotto le stelle» – non è più sottaciuto, ma si esprime potentemente nelle onde di materia del cielo e degli infiniti astri che lo popolano, e che intessono un dialogo di pulsazioni luminose con gli alberi e le montagne. Ispirato da una allucinata visione della terra e del cielo come entità tragicamente contigue e continue, Van Gogh conclude le sue riflessioni sul quadro e sull'idea di natura che l'ha prodotto in questi termini: «Gauguin, Bernard e io forse non vinceremo la battaglia, ma neppure saremo dei vinti; forse esistiamo l'uno per

l'altro, per consolare e per preparare la strada a una scuola di pittura più *consolante*».

Vero è che nel 1889, proprio nei mesi dell'internamento di Van Gogh in manicomio, su tutta Europa si leva il vento della follia. «La follia è utile, perché insegna a essere più ragionevoli» dice Vincent. In questi stessi giorni, la ragione, o quella che si ritiene tale, abbandona definitivamente anche Friedrich Nietzsche, che, a Torino, abbraccia un cavallo percosso dal suo vetturino e scoppia in lacrime. È il tempo in cui il filosofo tedesco dichiara con esattissima preveggenza: «Oggi non vengo capito. Mi capiranno nel nuovo secolo, dopo che sarà esplosa la prima guerra europea». Nietzsche commette un solo errore: non arriva a immaginare che la guerra sarà mondiale.

Ma in questa profezia, e in tutte le profezie di Van Gogh, nel vento della follia che, nel fatidico 1889, si leva su tutta Europa è interamente racchiuso il senso del tragico affrontato, ed espresso, da un'arte occidentale che proprio in questi giorni e con questi eventi comincia a protendere le proprie ambizioni totalizzanti (com'era impensabile nei secoli precedenti) verso il «secolo breve» e la contemporaneità.

II

EMILE BERNARD

Donne bretoni su un prato verde

(anche per PAUL GAUGUIN, *Visione dopo il sermone*)



Emile Bernard, *Donne bretoni su un prato verde*, 1888, collezione privata.

Il padre degli «avanguardisti del dubbio», ma soprattutto il padre della pittura simbolista (porta di accesso al «pensiero in figura» del XX secolo) è Emile Bernard (1868-1941), artista poderosamente sottovalutato (perché non compreso, e dunque non inquadrato criticamente) da quasi tutta la storiografia artistica contemporanea. *Ciò accade a dispetto di un'importanza risolutiva, nella fondazione del simbolismo, del dipinto «Donne bretoni su un prato verde». Noi infatti lo indichiamo come una matrice assoluta dell'immaginario visivo occidentale. Se dovessimo obbedire alle leggi pure e semplici della celebrità, dovremmo segnalare un'opera che da esso certamente e immediatamente deriva, la «Visione dopo il sermone» di Paul Gauguin (1848-1903), come vedremo. Scegliamo il dipinto di Bernard perché intendiamo sottolineare e premiare le leggi nude e crude della primogenitura.* Il che ci permetterà di illuminare una delle figure più oscurate dell'arte contemporanea, a dispetto del ruolo fondamentale rivestito da Bernard nella diffusione di idee poi diventate leggendarie, ruolo di cui ci si dimentica abitualmente. Per fare un solo esempio, la famosa intervista in cui Cézanne dichiara di voler dipingere «col cilindro, col cono e con la sfera» è stata raccolta e diffusa proprio da lui, da Emile Bernard.

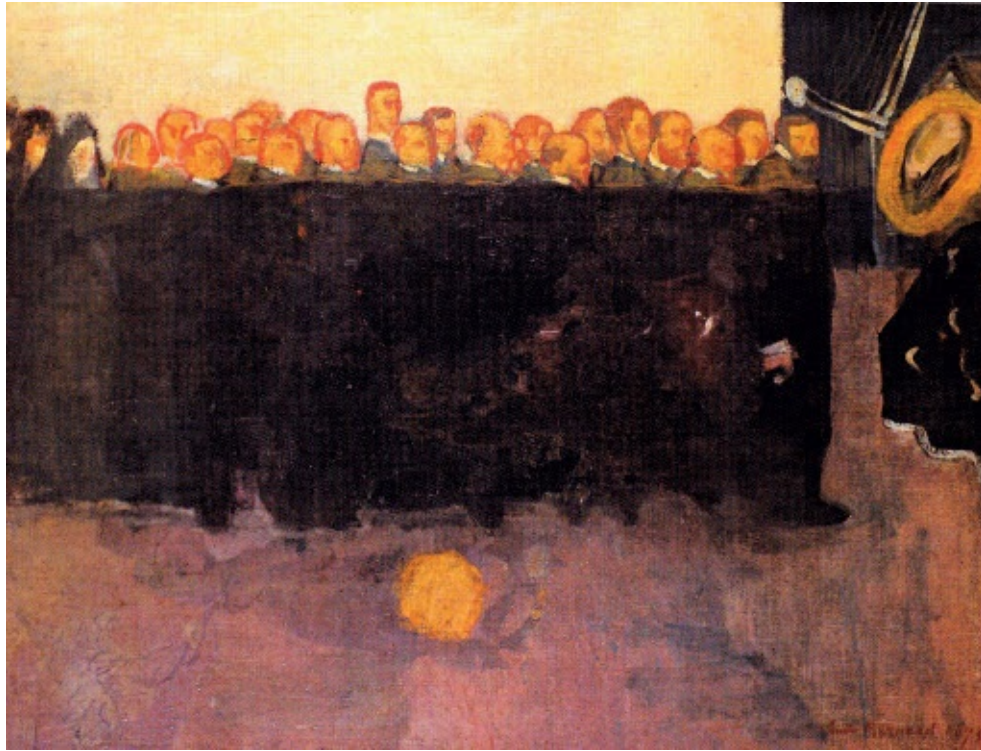
Quando si consultano, o si incontrano, le cronache artistiche fra il 1888 e le Biennali veneziane degli anni Venti, Emile è come un fantasma. Compare continuamente, e in posizione quasi sempre di assoluta rilevanza, ma il suo nome sembra sottoposto a un processo di evaporazione. Restano rapsodiche, e innumerevoli, testimonianze della sua opera, ma non resta il «personaggio», che dunque sfugge a una precisa identità postuma. Maledizione del destino? Non crediamo. Le cause di tanta oscurità ci sono, e vanno indagate, perché sono un test formidabile sui meccanismi del successo artistico nel XX secolo.

Il punto è che Bernard dapprima aderisce in toto alla «macchina» (anche mercantile) di una nascente avanguardia che comincia a costituirsi come «sistema», e poi – sottovalutando regole di esclusione che diventeranno

sempre più ferree nel futuro – decide di staccarsene. L'ultimo atto da «avanguardista» di Emile Bernard, atto memorabile e commovente (anche se nessuno se ne ricorda e nessuno si commuove), va probabilmente identificato con l'organizzazione di una mostra dedicata a Van Gogh immediatamente successiva al suo funerale, e con la realizzazione di un quadro che è l'unica testimonianza visiva di quell'evento leggendario. Per Bernard, questo è il momento della lacerazione. Umanamente, filosoficamente, infine praticamente parlando, dal giorno delle esequie di Van Gogh la rotta di Bernard si immette in una tangente che si rivelerà disperata.

La rottura con Gauguin (e dunque con i mercanti di Gauguin) è già un atto gravissimo. Ma si può ancora perdonare. Dopotutto, Bernard è un ex puledro di razza che per alcuni anni farà il suo viaggio esotico verso est, verso Bisanzio, e non verso sud, verso i mari della Polinesia. Al suo ritorno a Parigi, tuttavia, l'ex ragazzo prodigio compie un atto quasi irrecuperabile, con la creazione della rivista «La Rénovation Esthétique», rivista fondata su motivazioni teoriche che invitano al rispetto della Grande Tradizione, una tradizione che Emile tenta di innervare con le idee di Cézanne. Atto quasi irrecuperabile, dicevamo, ma non ancora definitivo: dopotutto, il titolo della rivista si appella a una «Rénovation», e questo può ancora andare bene.

La rottura definitiva con il clima della nascente avanguardia si consuma quando Emile dice di no ad Ambroise Vollard, il mercante di punta del «nuovo mondo». Vollard lo invita a tornare al «vecchio stile», agli anni della sua avanguardia. Bernard rifiuta. E questo non può proprio essere tollerato. Intorno a lui si crea il vuoto. Emile è ufficialmente un apostata dell'avanguardia.



Emile Bernard, *I funerali di Van Gogh*, 1893, collezione privata.

Ora, a questo punto, bisogna essere lucidi e spietati, e porsi due domande fondamentali. Qual è la rilevanza assoluta di Bernard nei confronti dell'arte contemporanea? Qual è il peso di questo spiritualista illuminato (al di là dell'obsolescenza voluta, e ottenuta, dai suoi nemici) nel cammino delle idee del XX secolo?

Stiamo ai fatti. Attenendoci strettamente alle opere, dobbiamo prendere atto di questo: se oggi si ricorda una generica presenza di Bernard nel gruppo di Pont-Aven, ci si dimentica invece che le idee di base che portano Gauguin a un quadro mitico intitolato *Visione dopo il sermone* (palese deduzione delle *Donne bretoni su un prato verde*, come abbiamo detto) sono esattamente di Emile, come viene riconosciuto, anche polemicamente, da Vincent Van Gogh.

Nel volgere di qualche giorno, a metà del luglio 1888, nel leggendario villaggio di Pont-Aven, accade una specie di miracolo, cui si stenta a credere ancora oggi. Il ventenne e ovviamente sconosciuto Bernard realizza, in pochi giorni, un dipinto che, per le idee che agita, si rivelerà una delle porte fondamentali della nascente avanguardia.

A Pont-Aven, Emile si è già affacciato nel 1886 (a diciotto anni...), attratto dal cenacolo cresciuto intorno alla figura di Gauguin. Ma con lo sciamano parigino, per il ragazzo, le cose proprio non funzionano. Scarso feeling e una sostanziale delusione nel cuore di Emile. Grande insofferenza da parte del

maestro, il quale non sopporta quelle che giudica saccenza e assenza di dubbi negli accenti di un giovane che non conosce ancora bene le regole della vita.

Ma Bernard è testardo, e non è tipo che lasci perdere. Torna dunque a Pont-Aven due anni dopo, nel fatidico 1888, e arriva a piedi, quasi per corrispondere alla vocazione monacale e visionaria della sua filosofia di vita. D'altronde, a Parigi, ha già stretto amicizie piuttosto significative: con il quasi coetaneo Toulouse-Lautrec, con Anquetin, e soprattutto con Van Gogh, compagno di studi presso l'atelier Cormon. I due, peraltro, sono stati espulsi per insubordinazione, e insieme si sono trasferiti ad Asnières, sulla Senna, per meditare su una possibile pittura del futuro.

A Pont-Aven, Bernard viene raggiunto dall'affascinante sorella Madeleine, diciassettenne, che condivide le sue idee e le sue inquietudini. E ritrova Gauguin.

Fortunatamente per noi, l'incontro ha per testimone nientemeno che Maurice Denis, che è ospite della locanda sede del cenacolo, e che annota tutto nel suo diario, lasciandoci il ricordo dei rapporti tesi fra i due contendenti:

Nella stessa locanda c'è anche il clan dei reazionari, tra i quali un certo G. de Maupassant, detto Guy. È l'avversario intrattabile degli innovatori. Quando, secondo l'uso, per la festa di compleanno della padrona ciascuno degli ospiti espone nella sala da pranzo una delle proprie tele, egli monta la testa alla signora Gloanec contro la pittura di Gauguin: «No,» dice «non deve appendere questo: vi piglia in giro». Gauguin, allora, utilizza un sotterfugio: attribuisce la natura morta che ha appena dipinto alla mano inesperta della sorella di Bernard, e firma: «Madeleine B.»...²

Ma fa di più, Gauguin. Corteggia Madeleine senza pudore. Le invia lettere più che appassionate, che lei non gradisce, tant'è che ne informa con disappunto i suoi genitori, i quali, per forza di cose, le impediscono di frequentarlo. A lei piace un altro pittore del clan, Charles Laval, con cui infatti si fida nella corso della stessa estate.

Ma torniamo a lui, a Emile, e al miracolo di quei giorni di luglio. Miracolo che raccontiamo con le parole di René Le Bihan:

Niente preannunciava l'incredibile sconvolgimento. La cosa avvenne di sorpresa: Bernard stabiliva in un sol colpo le basi di una nuova estetica. Condensando le esperienze condotte ad Asnières assieme a Louis Anquetin, raccogliendo gli esperimenti tentati a Saint-Briac durante la primavera, dipinse rapidamente le *Bretonnes dans la prairie verte*. Il quadro non poteva non apparire strano, tanto la sua arbitrarietà stravolgeva le convenzioni

artistiche. La prospettiva era totalmente ignorata; lo spazio era ricomposto su un unico piano senza profondità, senza altro limite che il bordo della tela. Sopra un campo verde-giallo l'artista disponeva in ordine sparso le figure stilizzate di quindici personaggi e due cani, insistendo sui contorni e apponendo le forme senza curarsi della verosimiglianza.³

Gauguin è probabilmente il primo a vedere il quadro, e non è inesatto dire che ne resta sconvolto. Bernard, addirittura, glielo regala. In qualche modo, Emile ha trovato la soluzione, o una soluzione, per le intuizioni e per i problemi che tormentano Gauguin da anni. Quello del giovane Emile è probabilmente un vero, possibile scavalcamento dell'impressionismo. Va semplicemente reso più esplicito, più perentorio, più potente, più elegante.



Paul Gauguin, *Visione dopo il sermone*, 1888, Edimburgo, National Galleries of Scotland.

Questi sono gli obiettivi. E Gauguin li raggiunge quasi tutti. Accettato il geniale partito formale di Emile, accolta la stupefacente invenzione spaziale e compositiva, accentua (da maestro qual è) la potenza e la libertà del colore. E il risultato è uno dei dipinti più celebri di tutta l'arte contemporanea, *Visione dopo il sermone*, il quadro che anzi, da questo momento in poi, verrà ritenuto (ingiustamente) la vera sorgente del simbolismo. Indubabilmente, il dipinto

è molto, molto affascinante, per l'intarsio linearistico delle cuffiette in primo piano, e per l'improvvisa prospettiva scorciata (che riporta la visione su una bidimensionalità chiazata e decorativa) di Giacobbe che lotta con l'angelo. A parte questo, i meriti della *Visione* erano già impliciti nelle *Bretoni* di Bernard, essendo un merito «derivato» anche lo stupore primitivistico delle contadine che, uscite di chiesa, si trovano di fronte a un evento biblico.

L'intelligenza di Gauguin, tuttavia, ha la forza di creare un mito. Non c'è dubbio che il suo risultato conosca una pienezza che non può essere presente nella giovanile intuizione di Emile. Ma, se la filologia e la verità hanno un senso, il diritto di primogenitura spetta senz'altro a Bernard.

Gauguin dimostra tutta l'ammirazione (e probabilmente i complessi di colpa) che prova per le *Bretoni* portando l'opera con sé ad Arles per mostrarla a Van Gogh. Questi a sua volta ne trae un acquerello, oggi alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, indicando la fonte alla quale si è ispirato, ma malgrado la sua onestà il dipinto viene creduto a lungo pura invenzione dell'olandese.

La stima di Vincent Van Gogh (uomo restio ad accordare la propria confidenza) per l'amico Emile è confermata da una vicenda singolare ma assai significativa. Sempre nel 1888, Gauguin e Bernard inviano a Van Gogh ciascuno il proprio autoritratto, con, sullo sfondo, in piccolo, il ritratto dell'altro, in una sorta di gioco incrociato di specchi. Ebbene, esiste in proposito una lettera di Van Gogh, che afferma: «Il quadro di Gauguin è incantevole, ma io prediligo quello di Bernard, che è chic come un vero Manet».

E non è tutto. Quello delle *Bretoni* non è affatto l'unico caso in cui Gauguin si ispira apertamente, fin troppo apertamente, a un'opera di Bernard. Nel 1889, Paul esegue il famoso *Cristo giallo*, che è una delle leggende della modernità. Ebbene, l'opera riprende palesemente un *Cristo giallo* che un Bernard appena diciottenne ma già genialissimo, come abbiamo detto, ha dipinto nel 1886, l'anno della prima visita a Pont-Aven.

Un po' troppo palesemente perché i rapporti fra i due restino improntati alla cordialità. Nel 1891, Bernard rompe con Gauguin. Per l'artista più giovane si tratta di un vero dramma. Ma adesso vediamo come le cose si svolgono realmente. Gauguin ottiene un ottimo successo in una vendita di quadri che ha luogo nel salone dell'Hôtel Drouot a Parigi. L'artista, come si dice, ha «buona stampa». I critici lo indicano quale unico inventore di uno stile nuovo denominato «cloisonnisme», che prevede un uso intenso del colore racchiuso entro contorni marcati e decisi, secondo la tecnica utilizzata nelle vetrate delle cattedrali. Emile, che sa benissimo di aver inventato in assoluta solitudine tale tecnica espressiva, non viene nemmeno citato. Deluso e giovanilmente

infuriato con Gauguin che si è indebitamente impossessato delle sue idee, abbandona Parigi e, nel 1893, la Francia.

Prima di andarsene, tuttavia, fa in tempo a tributare l'estremo omaggio e l'ultimo saluto a Vincent Van Gogh, che si è sparato un colpo di pistola al cuore nel luglio 1890. Già nei giorni successivi al suicidio, Emile, ancorché straziato nei suoi sentimenti più segreti, si adopera per allestire una mostra (forse la prima vera mostra) di Van Gogh; e, nel 1892, organizza una seconda retrospettiva del grande estinto, ancor più completa e illuminante della prima. Attenzione. Non sottovalutiamo l'evento. La leggenda «pubblica» di Van Gogh comincia esattamente qui.

Nello stesso 1893 della sua partenza, Bernard cura e promuove la pubblicazione della corrispondenza di Vincent, che lui stesso ha ordinato, e che uscirà in due fondamentali raccolte, le *Lettres à Émile Bernard* e le *Lettres à Théo*. Inoltre, dipinge il quadro di cui dicevamo – bello e giustamente famoso –, *I funerali di Van Gogh*, tela densa di allusioni simboliche, ma anche vero (e unico) rapporto cronistico dell'evento, nei cui personaggi si riconoscono le sembianze dei partecipanti alle esequie, da Théo al dottor Gachet, dal *père* Tanguy allo stesso Bernard.

Ma ormai è tempo di andare. Dopo l'addio a Van Gogh, Bernard si mette in viaggio. Ovviamente comincia dall'Italia, per meditare sui grandi temi della pittura rinascimentale, poi affronta numerosi altri paesi del Mediterraneo: la Grecia, la Turchia, l'Egitto. Qui, nella cittadina di Tantah, si innamora di una fanciulla di origine siriana, Hannénah Saati, che sposa, e dalla quale, nel 1895, avrà il primo figlio. Chiede all'amatissima sorella Madeleine, gravemente ammalata, di raggiungerlo al Cairo, e Madeleine gli muore fra le braccia poche settimane dopo l'arrivo. Emile è sopraffatto dal dolore. Inoltre, sente di doversi preoccupare per la salute del figlio, che richiede un clima più mite. Così, a malincuore, l'artista lascia l'Egitto per la Spagna.

Meta «artistica», naturalmente; meta «occidentale» e «realistica», assai lontana dal clima «bizantino» e «iconoclasta» del soggiorno medio-orientale. È tempo di approfondimenti e ripensamenti. Dopo le esperienze costantinopolitane, greche ed egiziane (fatalmente orientate in senso primitivistico e spiritualistico; esperienze che hanno spinto la pittura di Bernard in un cammino di progressiva semplificazione quasi minimalistica della forma, ai confini di una possibile astrazione), gli umori spagnoli portano in direzione opposta, verso il realismo.

In terra iberica, Emile ha un sodale e per così dire un «corrispondente», Ignacio Zuloaga, col quale ha esposto a Parigi qualche anno prima. Con Zuloaga, che gli dedica un ritratto di considerevole acume psicologico, ricominciano le discussioni sul senso e sui doveri della pittura. Gli eventi della

vita hanno però cambiato le posizioni originarie. Bernard non è più l'avanguardista di un tempo, e i due artisti scoprono di essere d'accordo su molte cose, ma soprattutto sui principi archetipici di un possibile nuovo «classicismo»; sull'importanza fondamentale della riabilitazione della forma, della prospettiva, dello studio dell'anatomia.

Con spietato senso autocritico, Emile «prende coscienza» (sono parole, ancora, di Denis) «delle lacune tecniche della prima maniera». E si rende conto di voler cominciare un'avventura completamente nuova. La svolta è decisa, si chiude con il passato, si ricomincia da capo.

Gli anni seguenti sono un lungo viaggio nella solitudine e in un esilio sempre più irrecuperabile. Fra un trasferimento e l'altro, con frenetici spostamenti al Cairo, a Parigi, e a Venezia (amore fatale viste le sue idee), Bernard si misura appassionatamente con i principi della sua seconda stagione. Al lavoro creativo si affianca quello teorico. L'artista scrive saggi di estetica, articoli giornalistici, liriche (fonderà anche una rivista di poesia), favole per bambini.



Emile Bernard, *Hannénah Saati*, 1898, collezione privata.

L'intensità della vita non ha nulla da invidiare a quella dell'arte. Emile ha una relazione con la sorella dell'amico Paul Fort, Andrée, relazione che durerà tutta la vita e che provoca ben presto la rottura con Hannénah. La moglie lo lascia dopo avergli dato cinque figli, di cui tre morti in tenerissima età. Altri quattro figli (tra i quali una bambina spirata poco dopo la nascita) Bernard avrà da Andrée fra il 1902 e il 1907.

Nel 1904, Bernard fa ritorno in Francia, dove rimarrà, salvo brevi parentesi in Italia, Germania e Olanda, sino alla fine della vita.

Prima di raggiungere Parigi, decide di recarsi ad Aix-en-Provence, dove vive Cézanne, verso cui nutre un'ammirazione assoluta. In un articolo apparso nel 1889 su «Les Hommes d'Aujourd'hui», ha dichiarato: «Cézanne ha aperto all'arte la soglia della pittura stessa». Al 1892 data un saggio di Bernard sull'artista di Aix; un altro viene redatto nello stesso 1904; e un testo splendido, di grande intelligenza critica, *La technique de Paul Cézanne*, sarà pubblicato nel 1920. Denis ricorderà nel 1934, sulla «Gazette des Beaux-Arts»: «L'atelier di Bernard mi rivelò l'influenza di Cézanne, prima ancora di aver conosciuto da Tanguy i quadri di Cézanne», osservando che l'apporto di Emile alla gloria del sommo pittore è stato fondamentale.

L'accoglienza riservata da Cézanne a Bernard ad Aix-en-Provence è singolarmente affettuosa. Nonostante le differenze di età – Paul ha ormai sessantacinque anni, il suo ospite trentasei – e di concezioni artistiche – sempre più orientata alla «relatività» della forma quella di Cézanne, ormai devota a una classicità imbevuta di spiritualismo quella di Bernard –, i due artisti trascorrono un mese indimenticabile, dipingendo l'uno al fianco dell'altro. Dell'esperienza, nonché del ricco epistolario fiorito anche in seguito, Bernard dà emozionante notizia in *Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites* (1907), dove compare la basilare «Conversation» fra Emile e il grande collega, che resta una pietra miliare nella definizione del metodo cézanniano.

«Vi vorrei con me» gli scrive il maestro il 21 settembre 1906, un mese prima di congedarsi dalla vita «perché la solitudine pesa; ma sono vecchio, malato, e ho giurato a me stesso di morire dipingendo ... Scusatemi se ritorno con tanta insistenza al medesimo punto, ma vado al logico sviluppo di quanto vediamo e proviamo attraverso lo studio della natura, pago di preoccuparmi di procedimenti, che non sono per noi che semplici mezzi per arrivare a far sentire alla gente ciò che noi stessi proviamo, e renderci graditi. I Grandi che ammiriamo non hanno fatto che questo.»

Risale a tale torno di tempo la fondazione de «La Rénovation Esthétique», la rivista che consente a Bernard di esprimere con compiutezza il proprio credo pittorico. Nel maggio 1905, egli pubblica un intervento in cui afferma:

Tradizione estetica significa sintesi dei principi che hanno guidato l'arte verso la sua realizzazione suprema e che sono stati consacrati attraverso il tacito consenso di tutti i creatori del Bello. ... Il confronto tra opere provenienti da epoche diverse e lontane permetterà allo stesso tempo di

constatare che i veri maestri sono concordi sui principi essenziali e che tutti si dimostrano rispettosi della Grande Tradizione.

Per l'avanguardismo parigino (impegnato adesso con l'avventura fauve), si tratta di un vero e proprio insulto. Emile Bernard conferma il ripudio totale delle sue idee giovanili, che avevano fatto di lui l'*enfant prodige* rivoluzionario, precursore di tanti aspetti della pittura moderna. Perde il sostegno del mercato, del pubblico e della stampa che conta. Solo alcuni dei vecchi amici gli rimangono vicino: Zuloaga, Fort, Anquetin e pochi altri.

Assai più benevola verso di lui sarà invece l'Italia, forse proprio per il diffuso clima di «ritorno all'ordine» che regna nella penisola: le sue partecipazioni alle Biennali di Venezia e di Roma e due mostre personali a Milano riscuotono un considerevole successo. A Venezia, Bernard si stabilisce per qualche tempo, nel 1925, dopo aver concluso la seconda serie (conservata a Ca' Pesaro) della monumentale allegoria *Il ciclo umano*, creata in polemica risposta ai commenti feroci che in patria sono stati riservati alla prima. Questo ciclo può essere considerato una sorta di testamento spirituale dell'artista.

A Parigi, la desolazione e l'isolamento non fanno che accentuarsi. Un'ampia mostra allestita da Charpentier nel 1926 ribadisce che tra Bernard e la capitale delle avanguardie un sentimento di amicizia è ormai impossibile. L'esposizione è un disastro, anche dal punto di vista economico. Emile, stroncato da una parte della critica che lo definisce addirittura «un pericolo per l'arte francese», è costretto a guadagnarsi la vita facendo l'illustratore. Eppure non cede di un millimetro sulle proprie idee.



Emile Bernard, *Armène Ohanian, la danzatrice persiana*, 1914, collezione privata.

Lavora moltissimo per tutti gli anni Trenta: ritratti di grande abilità compositiva e di profonda introspezione, paesaggi, nature morte, nudi, soggetti mitologici e religiosi, tra i quali prevale il tema della crocifissione e, più in generale, quello della sofferenza fisica e morale di Gesù Cristo.

Nel 1936, pubblica un romanzo, *La danseuse persane*, ispirato alla figura di Armène Ohanian, una ballerina che tra il 1913 e il 1915 è stata la sua modella e la sua amante.

Nel 1937, muore Hannénah. Emile decide di regolarizzare la lunga unione con Andrée Fort, che sposerà pochi mesi dopo.

Poi, un giorno, forse proprio in vista della fine, arriva la nostalgia del passato. Nel 1939, il vecchio artista torna a Pont-Aven, prende alloggio al solito, intramontabile Hôtel de la Poste, ricomincia a dipingere; lo fa, però, secondo i dettami del Bernard «classico», che peraltro non rinnega l'adolescente di un tempo. Gauguin è un ricordo lontano, forse un po' fastidioso. Le donne bretoni sono ancora, è vero, le protagoniste delle sue tele. Ma sono donne di carne e sangue, di occhi e di sguardi, di anatomia scultorea rivestita di abiti di velluto, colletti di lino inamidato, copricapi di merletto in filigrana.

«Altro che avanguardia» ribadisce con orgoglio, fino agli ultimi giorni, colui che Van Gogh definiva «le petit Bernard». «Il vero moderno sono io.» E rientra nella Parigi occupata dai nazisti per morire. Il 16 aprile del 1941, la dolce-terribile Parigi è più che mai silenziosa e umiliata. A tarda sera, Emile Bernard fa ritorno al suo atelier di Quai de Bourbon. Improvvisamente, si sente male. Fatica a respirare, avverte un'acuta fitta nel petto. Trova la forza di scrivere un biglietto – poche righe – alla moglie Andrée. Si sdraia sul letto, e se ne va.

La mattina dopo, arriva all'atelier il fotografo incaricato di riprodurre alcuni quadri. Chiama, nessuno gli risponde. Allora entra, e trova il maestro disteso, il volto incorniciato nel candore della barba e dei lunghi capelli, gli occhi chiusi. Emile Bernard è morto, stroncato da un attacco cardiaco. Avrebbe compiuto settantatré anni pochi giorni dopo, il 28 aprile. Sulla sua tomba, nel cimitero di Pantin, incideranno queste parole: «Vivi infine la tua gloria, tu che sdegnasti il vile successo». Per molti aspetti, la nuda e cruda verità su una vita coraggiosa e testarda, e tuttavia forse non infelice.

Criticamente parlando, insomma, l'opera di Emile Bernard, anche dopo i casi più clamorosamente pionieristici delle sue intuizioni (vedi le *Bretoni*), in una lunga sopravvivenza dopo il «gran rifiuto», vanta una produzione

ritrattistica di alto, o altissimo, livello; appartata, ma non isolata, nella ritrattistica del Novecento. Poi va segnalata la strenua meditazione di Bernard sul paesaggio, soprattutto negli anni Venti e Trenta, che ne fa uno dei «pensatori in figura» più originali sui possibili esiti delle idee di Cézanne, un terreno impervio che ha coinvolto grandi pittori (Derain in primis, ma anche Morandi, Carrà, Rosai, e un numero incalcolabile di paesaggisti europei) fino alla seconda guerra mondiale, e anche oltre.



Emile Bernard, *Ritratto di donna con pelliccia*, 1927, collezione privata.

Al bilancio definitivo, tuttavia, la vera grandezza di Emile Bernard è un'altra. È la nascita del dubbio; un dubbio, proprio, «avanguardistico». Nel secolo delle grandi avventure intellettuali, e dunque dei grandi dubbi realizzativi e speculativi, la storia di Bernard costituisce la sorgente di un dubbio appunto di avanguardia.



Emile Bernard, *Autoritratto*, 1929, collezione privata.

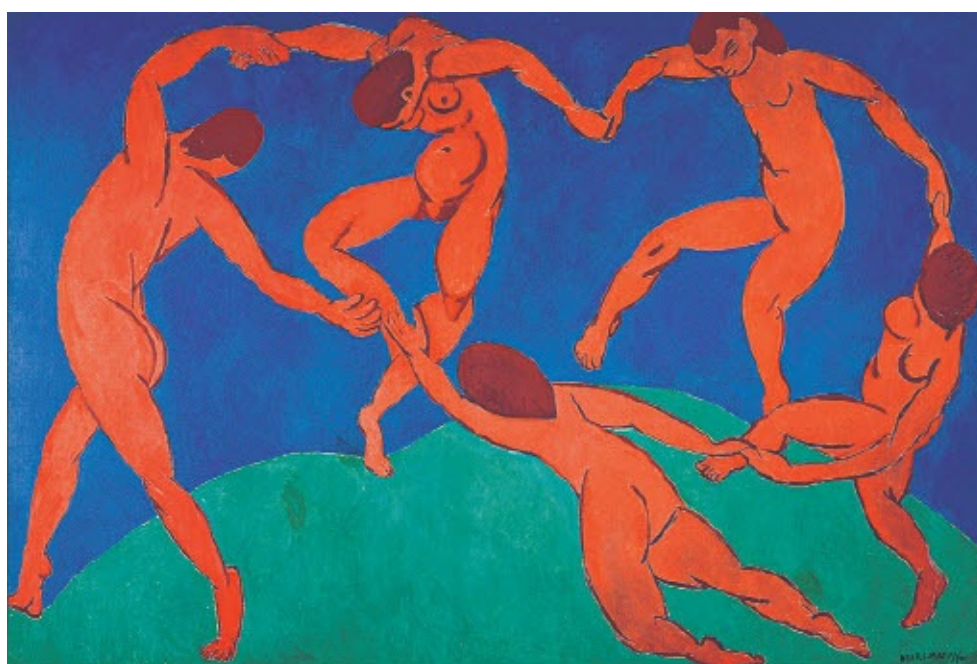
Fino a che punto l'avventura creativa *deve* rompere con gli strumenti inventivi della tradizione? Bernard traccia il proprio *nec plus ultra*; il proprio cerchio di gesso. Dopo aver creato, con le *Donne bretoni su un prato verde*, una matrice fondamentale del simbolismo, e dunque di tutte le invenzioni di allusione, di magia e di estetismo del XX secolo, Emile si avvia, in solitudine, verso una terra che lo lascia appartato e dimenticato, la terra desolata di chi ha visto troppo presto e con troppa lungimiranza le occulte contraddizioni della civiltà occidentale.



Emile Bernard, *Paesaggio nei dintorni di Semur*, 1930, collezione privata.

III
HENRI MATISSE

La Danse



Henri Matisse, *La Danse*, 1909-1910, San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

Nei primi anni del Novecento, ai tempi dell'avventura fauve, di Henri Matisse (1869-1954) si pensa che sia un «selvaggio» della pittura. Il che non è vero, naturalmente. Se fosse una belva il raffinatissimo, dolcissimo, coltivatissimo, voluttuosissimo e lussuosissimo Matisse, le belve andrebbero iscritte fra i più sensuali delibatori del visibile.

Matisse dichiara infatti la complessità e l'ampiezza delle proprie motivazioni proprio nel memorabile dipinto *Lusso, calma e voluttà* del 1904. Sei nudi femminili, più un insignificante ometto, in una spiaggia nell'ora che volge al desiderio, cioè proprio alla degustazione della salsedine sulla pelle, all'incontro ravvicinato con donne dai seni turgidi ma misurati, sotto capelli rossi, e con cosce da centometrista; desiderio del corpo, in un mondo ricco di anfratti seducenti e pieni di misteri.

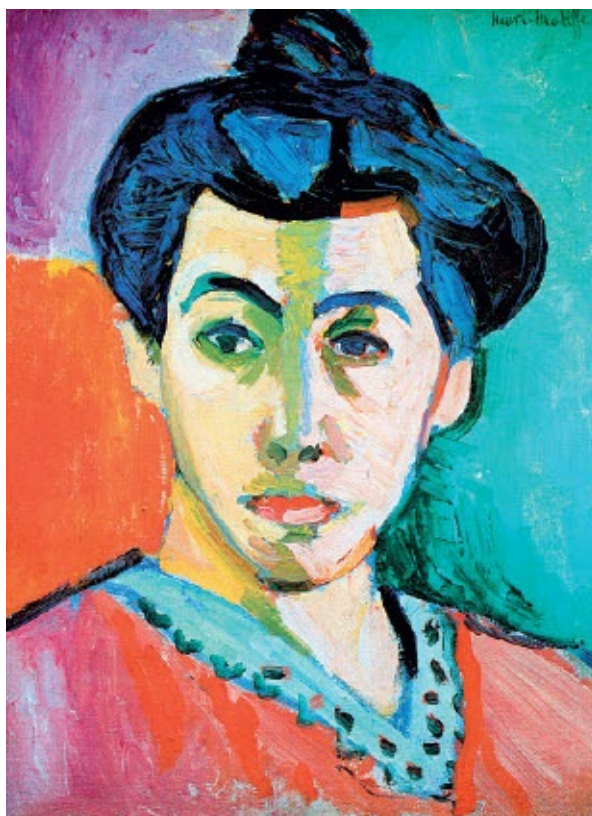
Matisse «divide» ancora il colore come il padre nobile Seurat, ma che cosa resta del metodo pointilliste in questo concentrato di felicità? Le linee si distendono in triangoli e sezioni auree, inseguono la modulazione armonica di una sinfonia che avvolge e placa l'intero universo, e tutto accade sotto la signoria di una luce che soffrigge spiagge vermiglie, acque bordeaux e viola, cieli fosforescenti di verde e rosa, fino a un punto di massima luce giallo canarino, il colore del mondo che non c'è e che dovrebbe esserci, ad avviso di Matisse, per rendere angeliche le gioie dello sguardo.

Quando, nel 1905, l'artista abbandona la tecnica pointilliste, per esempio in *Madame Matisse*, più noto come *Ritratto con la riga verde*, la situazione sembra addirittura peggiorare. Si capisce perché gli occhi del pubblico, abituati alla piccola analicità tardo-impressionista, inorridiscano. Quel disegno approssimativo, spalmato con un pennello mal imbevuto nel colore... Quell'assenza totale di chiaroscuri... Quei colori accecanti, che non solo abiurano le più elementari regole del tonalismo, ma non hanno neppure conosciuto il normale impasto sulla tavolozza... Quei grumi selvatici di

materia pittorica... E non parliamo poi della perversa stravaganza che ha concepito una rigaccia verde che attraversa naso e fronte...



Henri Matisse, *Lusso, calma e voluttà*, 1904, Parigi, Musée d'Orsay.



Henri Matisse, *Madame Matisse (Ritratto con la riga verde)*, 1905, Copenhagen, Statens Museum for Kunst.

In realtà, già in quest'opera (che è l'origine di tutto il ritratto scintillante e selvaggio del XX e XXI secolo), Matisse comincia a palesarsi come il più sofisticato esteta della pittura del Novecento. Anzitutto, si provi a guardare il quadro socchiudendo gli occhi. Non è chiaro che i colori del dipinto, illuminati da una specie di luce interna, creano lo stesso cristallino spettro cromatico delle vetrate della cattedrale di Chartres? Quanto dire del più puro, originario pensiero cromatico francese, che Matisse assume per una specie di inevitabile discendenza cromosomica?

E poi, ruotando lo sguardo in senso orario, il dipinto anticipa straordinariamente ciò che porterà l'arte del XX secolo, con lo scalato rintocco di colori freddi, che la pittura sa misteriosamente rendere caldi e sensuali, fragola, arancio, susina, acqua di mare diluita. La forma è accampata con perfezione millimetrica, e la vera genialità risiede nel fatto di averla edificata, con finta ingenuità e immensa astuzia poetica, con sgangherati (apparentemente) tocchi di materia grassa e gelatinosa. La guancia sinistra lotta provocatoriamente con la destra proprio sul tema della ricchezza dei pigmenti.

E se poi, dopo il genio, si intende percepire la sublimità, ci si deve complimentare con il pittore proprio per la riga verde verticale: è l'asse del

dipinto, non strutturalmente (il che sarebbe ovvio), ma coloristicamente, perché funge da cardine, da cartina di tornasole, per tutte le altre tinte, moltiplicando il calore (con una tinta fredda come il verde!) di una composizione voluta tutta, come si diceva, in colori freddi e trasparenti. Solo il grande Lorenzo Lotto, tre secoli e mezzo prima, ha concepito miracoli come questo.

Matisse, insomma, non è, e non è mai stato, un «selvaggio». Ma è pur vero che quell'uso del colore puro (nel caso di Matisse sarebbe meglio dire «depurato») agli inizi del XX secolo è pittura d'avanguardia in tutta Europa, e farà da traino anche per Die Brücke in Germania. Per essere precisi, la filologia dice che nella creazione dell'espressionismo una netta priorità temporale esiste, e va riconosciuta ai francesi. Tanto è pittura d'avanguardia, quella di Matisse, che l'artista si sente, giustamente, alla testa della corsa, punta di diamante dell'avanguardia internazionale.

Ma qualcosa accade a scompigliare tutto. Nascono dubbi sul senso della parola «avanguardia». Dubbi che deflagrano nel giorno stesso in cui Henri sente di aver perso quella che abbiamo definito la testa della corsa. È nostra opinione, infatti, che la sorgente esatta di ciò che avviene nella mente dell'artista sia identificabile, e possa essere collocata in un istante preciso della sua vita. L'istante in cui Matisse entra nello studio di Picasso, al Bateau-Lavoir, per vedere *Les Demoiselles d'Avignon* appena terminate.

Qualche tempo prima, è accaduto quanto segue. Una sera, dopo una cena, Matisse, grande collezionista di «scultura negra», ha avuto la generosità intellettuale di segnalare al grande vampiro spagnolo una statuetta africana. Per parte sua, ci ha già riflettuto sopra nel *Nudo blu* (un dipinto dei primi mesi del 1907, che Picasso vede e fagocita), dove il chiaroscuro plumbeo si eccita nel ghirigoro di seni buttati là casualmente dalla destrezza del pennello.

A metà della mattina che segue la famosa cena, Max Jacob va da Picasso, e trova la stanza piena di decine di disegni con l'immagine di figure cubistizzate e africanizzate. Il dipinto che si chiamerà *Les Demoiselles d'Avignon* è concepito. Ultimato all'inizio dell'estate, non verrà esposto al pubblico per nove anni. Rimarrà chiuso nel Bateau-Lavoir come un monolite radioattivo, ed emetterà onde che cambieranno il corso della pittura.

Si arriva così al giorno fatidico. Matisse entra nello studio di Picasso. Vede *Les Demoiselles*. Rimane agghiacciato. Non proferisce parola. Uscendo, dice solo: «Strano quadro». E precipita in una crisi profonda, ma risolutiva, che durerà almeno cinque anni.

Consapevole di non essere più punta avanzata dell'avanguardia, l'artista ha capito tre cose.

1) Con un colpo di genio, Picasso ha risolto il problema della

«moltiplicazione del punto di vista» che ha tormentato gli ultimi anni di Cézanne. Quel colpo di genio ha introdotto nella pittura una «dimensione tempo» (che noi oggi associamo fatalmente alla quasi contemporanea teoria della relatività di Einstein), una dimensione alla quale il pensiero figurativo di Matisse non è preparato, un'idea che apre alla pittura orizzonti sconfinati e incontrollabili.

2) Il colpo di genio di Picasso ha spalancato una porta, o indicato una dimensione, che scavalca i confini – si sarebbe detto eterni – della pittura come pura rappresentazione del visibile. Le potenzialità che si aprono sono immense, ma proprio per questo si espongono ad arbitri formali che sfuggono alle leggi strette e fatalmente costrittive dell'estetica.

3) E in ogni caso: se la pittura può diventare qualcosa che va al di là della pittura, che cosa si potrà fare per salvaguardare la pittura stessa, la pittura come entità assoluta e autonoma? Entità, cioè, guidata soltanto dalle sue intrinseche leggi, che sono, e devono essere le leggi della Bellezza?

Dubbio ancora una volta «d'avanguardia», malgrado tutto. Bisogna reagire. E il terreno angusto in cui è possibile muoversi non può essere che quello: la fiducia nella absolutezza ed esclusività del rapporto con il visibile, che è una verità in sé, e bisogna credere che porti in sé tutte le verità.

Matisse deve inseguire, e, come un pistard, non può farlo che correndo sulla propria corsia. Tenta l'aggancio con Picasso nelle *Bagnanti con tartaruga* (febbraio 1908), e fallisce. Non basta una umanità ingigantita e arcaizzata per controbattere l'idea devastante (la «quarta dimensione») del catalano, idea che infatti sta evolvendo verso i principi fondanti del cubismo.

Infine, Henri Matisse trova il bandolo della matassa, e lo fa dopo un lungo dialogo visivo e sentimentale con la cultura figurativa orientale, che lo conferma nelle possibilità di un rapporto puro, estatico e «illuminato» con il visibile.

Lo scatto risolutivo avviene ne *La Danse* dell'Ermitage, 1909-1910. *Da questo momento in poi, la pittura del mondo non avrà più una, ma due avanguardie: quella di Picasso, fondata sull'idea di «relatività», e quella di Matisse, fondata su un'idea di «assoluto», che prescinde dalla relatività del tempo. Chi vorrà, potrà cimentarsi al seguito dell'analisi formale di Picasso e Braque. Ma sarà lecito anche abbandonarsi all'estasi, alla contemplazione, a una absolutezza radicalmente opposta – appunto – alla «relatività» cubista, in una sfida che varcherà l'oceano, perché verrà compresa a fondo soprattutto dagli americani, ultimo grande dei quali è Frank Stella.*

Nel suo serrato ordine musicale, *La Danse* riprende gli equilibri sinfonici che furono di Raffaello. L'ellisse prospettica delle linee diventa un ovale forzato e borrominiano schiacciato sulla bidimensionalità, poche passate di

pennello riassumono le note più accordate e conseguenti della pittura del Novecento; mentre la tensione del colore, cioè la sua qualità tonale, affida l'energia del dipinto a tre note potenti ma rarissime, mattone, blu profondo e verde, tre note scandite sulla tela con la apparente sprezzatura di chi intuisce che il destino dell'arte non può decidersi sul metro della diligenza. Questo quadro ha la corsività fortuita, e la implacabile inevitabilità, di un'idea quasi casuale di bellezza, princìpi che governano la storia di tutto un secolo.

Nel 1910, Matisse ha raggiunto l'altopiano della «pittura pura», o della «pittura senza tempo». La modulerà come nessuno ancora per quasi mezzo secolo di vita e, appunto, di bellezza.

Nel dicembre del 1917, l'artista si avvia a un incontro si direbbe predestinato, l'incontro con la luce del Mediterraneo e della Costa Azzurra. Viene confermato nelle proprie idee dal maestro della «pittura senza tempo» per antonomasia, il vecchio Pierre-Auguste Renoir. Matisse si incanta in squarci di colore ineffabili e incalzanti come *Finestra aperta* del 1918. Ma è in una stanza affollata di insidie e di desideri che poi incontra le sue *Odalische*. Sesso, rapimento e bellezza. Tutto insieme.

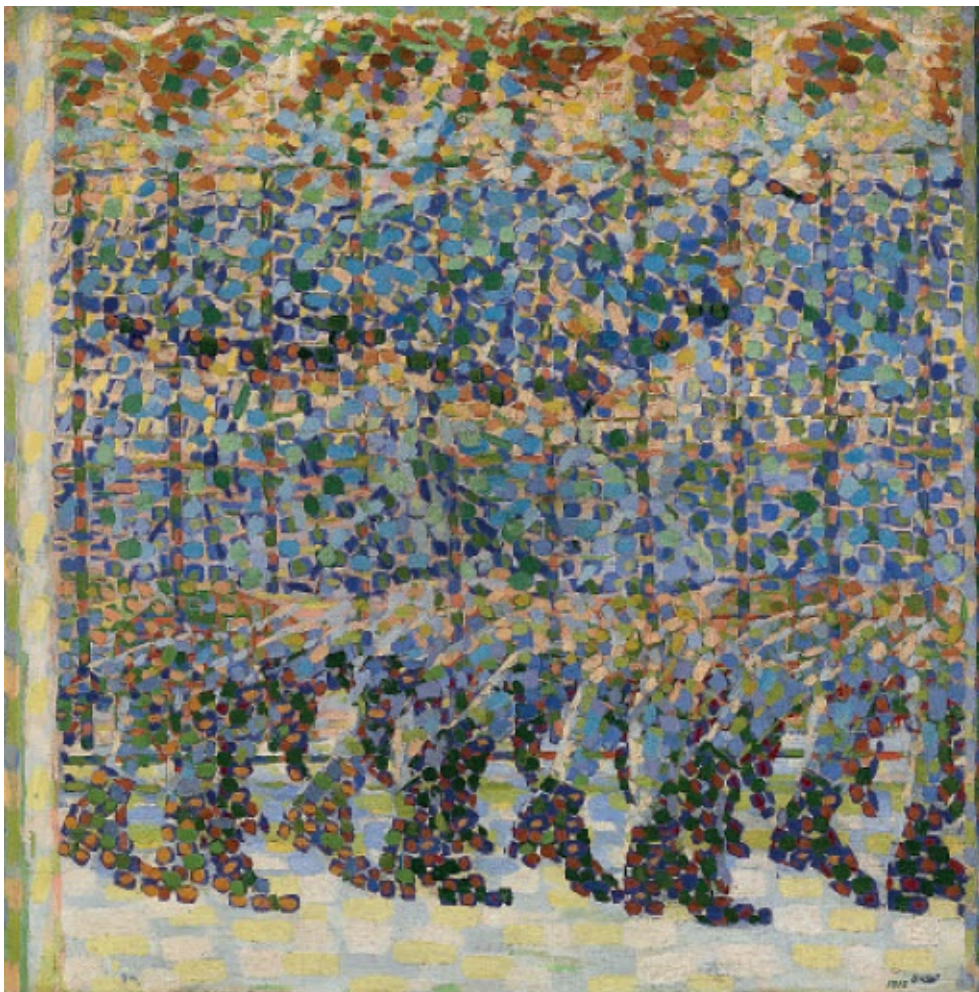
La prima modella si chiama Antoinette Arnoux, ha diciotto anni e si affaccia nello studio di Matisse nell'inverno fra il 1918 e il 1919. La seconda ha per nome Henriette Darricarrère, e Matisse la ritrarrà continuamente, proprio come odaliska, dal 1920 al 1927.

Il climax viene probabilmente raggiunto ne *La meditazione – dopo il bagno*, 1920. Matisse sa ritrarre anche senza fare appello alla psicologia. Perché la psicologia è nella carne, nelle forme, nei colori. Il tormento dell'attenzione, infatti, si concentra lì, nell'ansa che l'accappatoio apre sul seno, nel rilievo plastico che mostra quanto sia potente e sensibile, quel seno, e nella forma infinitamente attraente del corpo che trapela sotto il pleonastico indumento del dopo toilette.

In seguito, la pittura – che fra tanti piaceri ha conosciuto una maturazione decisiva – spiccherà il grande, rarefatto volo dei *Papiers Découpées*, che identificheranno la pittura come lo strumento privilegiato per cantare l'essenza sublime e semplice del visibile, il che significa del meglio concesso all'esistenza su questo pianeta.

Ma il «pensiero in figura» di Matisse non cambierà più. Perché Matisse mai si è identificato tanto con i propri amori, né più si identificherà tanto con essi, come nella «sua» luce, che è la luce del Mediterraneo e della classicità.

IV
GIACOMO BALLA
Bambina che corre sul balcone



Giacomo Balla, *Bambina che corre sul balcone*, 1912, Milano, Museo del Novecento.

Giacomo Balla (1871-1958) è un grande pittore. Sempre. Comincia appoggiandosi, come altri della sua generazione, al divisionismo, ma improvvisamente può anche abbandonarlo, per andare a caccia di straordinarie intuizioni verso potenzialità della figurazione che si materializzeranno decenni più tardi. Ha i piedi affondati nella tradizione, ma il suo cervello è instancabile, avventuroso e continuamente innovativo.

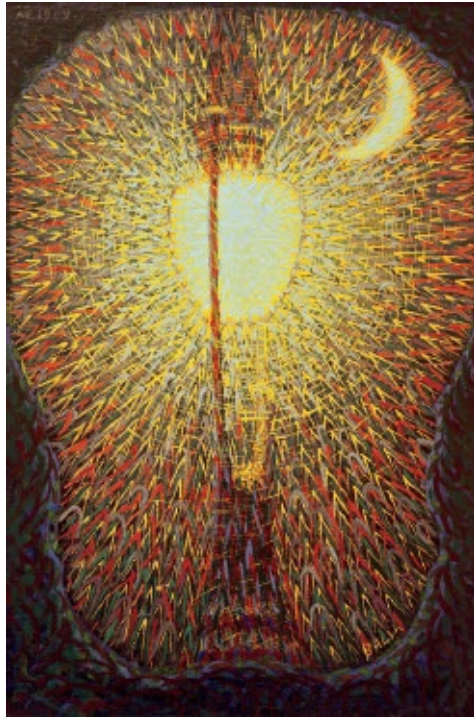
Un primo capolavoro come *Fallimento*, del 1902, è idea incredibilmente originale, per soggetto, inquadratura e tecnica compositiva. In verità, si tratta di un'opera che non trova riscontri in tutta la pittura europea contemporanea, per il modo con cui affronta e insieme occulta argomenti sociali in un esito puramente visivo, per l'impassibile voyeurismo con cui manifesta un tema addirittura cronistico nella splendida oggettività della stesura pittorica, per quei graffiti sulla porta che anticipano di decenni – sembra incredibile – l'infantilismo di James Brown, di Jean-Michel Basquiat e di altra pittura a noi contemporanea.

Per una mente tanto fertile e inquieta, l'approdo al futurismo è inevitabile, come, in altre forme, lo è per alcuni compagni di strada dei suoi primi anni romani. Da vero (e amabile) «estremista» della pittura, Balla si butta a corpo morto nell'avventura entusiasmante del movimento di Marinetti, e – per generosità – ne diventa progressivamente un faro. C'è da parte sua un autentico accanimento sulle idee futuriste; un investimento totale (da parte di un artista – non scordiamolo – più anziano di tutti gli altri del gruppo) sulle possibilità teorizzate dallo stesso futurismo di rivoluzionare il mondo.



Giacomo Balla, *Fallimento*, 1902, collezione privata.

Non subito, però. Ancora nel 1912, per una fondamentale mostra futurista di Parigi (che verrà vista da Marcel Duchamp, e avrà la sua parte di responsabilità nella realizzazione del duchampiano *Nudo che scende le scale*), un dipinto sconvolgente e anticipatore come *Lampada ad arco*, eseguito nel 1911 circa, viene rifiutato dai compagni di strada a causa di equivoci (o incomprensioni) sostanzialmente formali. Troppe eredità divisioniste, pensano i moschettieri del futurismo... Troppo – come si diceva a quei tempi – «descrittivismo»...



Giacomo Balla, *Lampada ad arco*, 1911 ca, New York, The Museum of Modern Art.

E invece Balla, in quelle rondini di colore che si espandono nello spazio con una meditazione di estrema attualità sulla natura, fisica e simbolica, della luce, con quel lampo dinamico di un bagliore artificiale che oscura il lume della luna, sta già mettendo le basi per la cronofotografia e la fotodinamica, che costituiranno il suo apporto più originale al movimento.

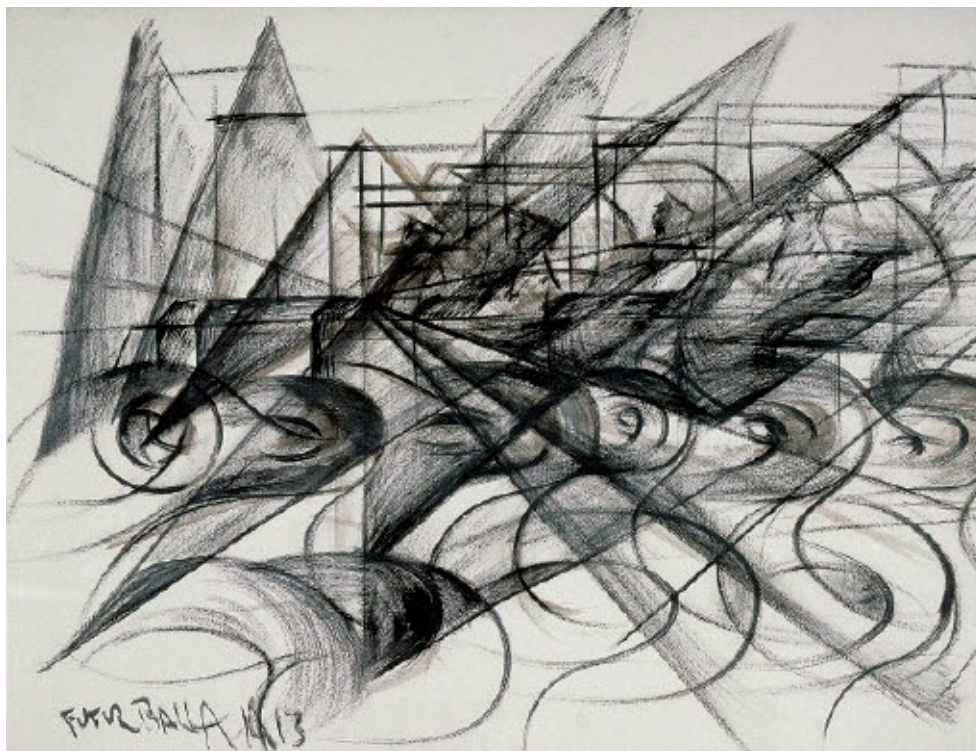
Infatti, lo stesso 1912 è l'anno della rivoluzione, che si realizza anzitutto in «Bambina che corre sul balcone», opera della quale non è inesatto dire che sia una sorella maggiore del cinematografo. A confronto con la violenza materica, nella rappresentazione del movimento, teorizzata e praticata da Boccioni, Balla è calmo, analitico, pausato, perfino piacevole. L'«energia» di Boccioni, come diremo, è di specie essenzialmente materico-iterativa, mentre la rappresentazione del movimento (cioè l'idea del tempo che entra a far parte della rappresentazione pittorica) di Balla è fotomeccanica, o meglio cronofotografica. Se si impressionano su una pellicola (come fecero i fotografi futuristi, e già prima, pioneristicamente, Marey in Francia e Eakins e Muybridge in America) diversi istanti statici di una figura in movimento, si otterrà la chiave per apprezzare la geniale profondità del dipinto di Balla. Ciò che in Boccioni è ansioso e ansimante, qui è cristallino, terso, luccicante e ordinato come le perle infilzate di una collana.

Nel passaggio dalla luce all'ombra, le tessere di colore musivo che compongono i piedi della fanciulla passano da un verde acquamarina a una folta miscela cromatica di sottobosco. La fascia mediana è un delizioso

acquerello divisionista, scintillante dei lapislazzuli di una bella mattina di sole. In alto, la ripetizione della testa scandisce lo spazio con la pausata serialità di una fila di dignitari bizantini (Balla ribadirà tali concetti, nello stesso 1912, con *Dinamismo di un cane al guinzaglio*, influenzato non tanto dalla cronofotografia, come il dipinto precedente, quanto da veri e meditati studi di fotodinamica).

Passa un fantasma primaverile, nella *Bambina che corre sul balcone*. Rimane una persistente scia di acquietata modernità. Mentre il futurismo lascia alla pittura l'afrore di una corsa che – sul lungo termine – non si interromperà più.

Ma è proprio questo il punto. In attesa del rilancio in generazioni future (Jackson Pollock e Action Painting in primis), la furia – fisica e intellettuale – del primo futurismo si placa, e comincia fatalmente a fare i conti con le leggi sedimentate della pittura; oltre che forse con il senso della modernità, cioè dei traguardi a cui tutta la civiltà occidentale intende approdare.



Giacomo Balla, *Automobile + Velocità + Luce*, 1913, Milano, Museo del Novecento.

Un segno di nuove riflessioni, per Balla, compare già nel celebre *Automobile + Velocità + Luce* del 1913. La sventagliata ritmata e battente delle forme nello spazio è accordata con le intuizioni dell'anno precedente, e apre una fuga cronofotografica che esprime velocità con strumenti esattamente opposti alla iterazione della materia – come dicevamo – dell'amico, e antico

allievo, Boccioni. Ma basta socchiudere gli occhi e percepire queste forme nel loro imperiale possesso dello spazio per capire che ci muoviamo in terreni derivati dal cubismo (avanguardia, non c'è dubbio, ma avanguardia profondamente ancorata all'estetismo e al classicismo francesi), e del tutto consentanei a quelli in cui sta nascendo l'arte astratta, che Balla non auspica ma sollecita, non condivide ma – consapevolmente – corteggia e lambisce.

Balla, insomma, è artista d'avanguardia non solo come futurista, ma anche come cripto-astrattista. La strada dell'invenzione del nuovo, per un pittore geniale, è lastricata di molte tentazioni e di molte – credibilissime – potenzialità.

Forse è proprio per questo che Giacomo a un certo punto innesca l'«indietro tutta». Lo fa dopo Boccioni, Severini e Carrà, e, nei fatti, risulta ancora più radicale di loro.

L'alchimia è meditata in profondità. In un primo tempo, l'artista comincia a non sentirsi più in sintonia con le ambizioni generali del futurismo. Poi fiuta il fallimento dell'idea stessa che ha generato il movimento, e matura il sospetto che la pittura debba essere, in fondo, tutt'altra cosa.

Per Balla, la metamorfosi è complicata. Richiede tempi più lunghi rispetto alle drammatiche inversioni di marcia dei giovani che l'hanno preceduto sulla via del dubbio. Alla fine, però, anche per lui c'è il ritorno alla centralità della figura. Il che comporta ancora una volta una scelta «estremistica», perché Balla è cromosomicamente un «estremista», e tale rimane fino all'ultimo dei suoi giorni.

Certo, si può discutere all'infinito sulla «qualità» – qualità moderna, non manierata – della sua lunga avventura, o via crucis, postfuturista e «figurativa». Si sostiene genericamente che si tratta di opere – e si noti appunto l'indeterminatezza dell'affermazione – «più deboli». Giudizio troppo vago. Nei dipinti tardi di Balla si manifesta semmai un po' di stanchezza: non dimentichiamo però che in questo tempo il pittore è già assai anziano, e comprensibilmente non al massimo delle forze e delle energie.

Ma dipinti spettrali e commossi come *La fila per l'agnello*, del 1942, non si vede perché non possano essere ritenuti capisaldi di un «realismo magico» inteso non alla tedesca, ma affondato in un'inchiesta dubbiosa – appunto – su una nuova figurazione (sospesa fra una sorta di «metafisica del quotidiano» e un orizzonte ormai tecnologico dell'immagine) che conosce la sua punta più illuminata in Edward Hopper. Ecco: scegliendo bene e studiando finalmente il caso, si potrebbe scoprire che – tarato della piacevolezza della «buona pittura» italiana – il vecchio Balla può toccare insidie e sospensioni affrontate forse soltanto dalla pittura americana fra le due guerre. Insidie che sono eredità diretta – non dimentichiamolo – del *Fallimento* di tanti anni prima.



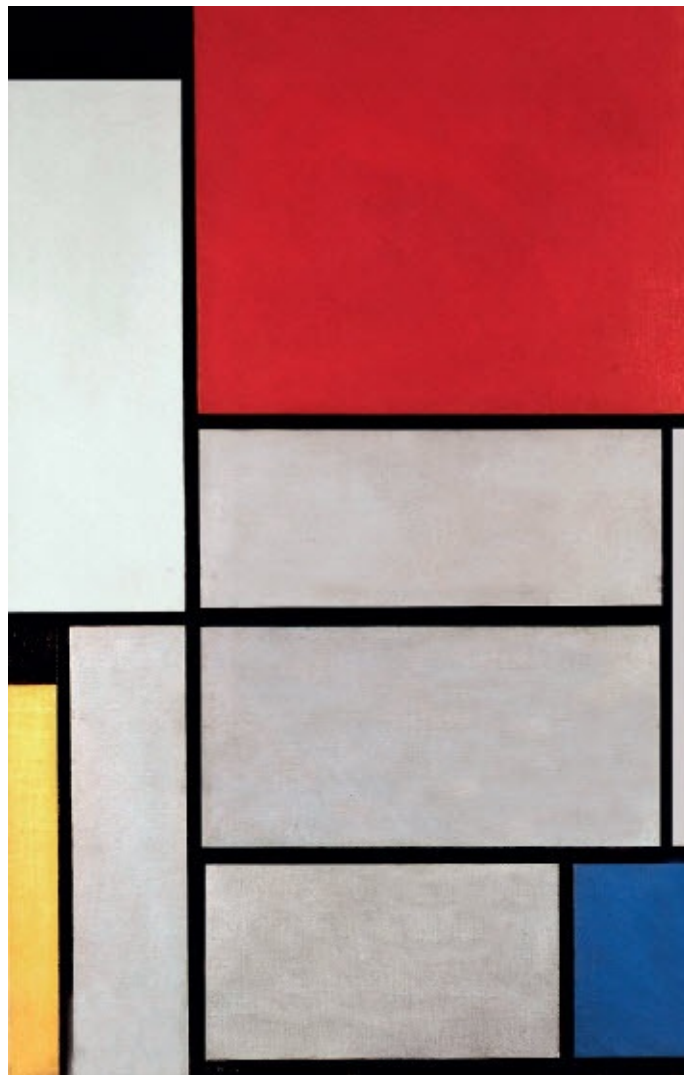
Giacomo Balla, *La fila per l'agnello*, 1942, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Giacomo Balla, *Autodolore*, 1947, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Come dimostra d'altronde il campo vastissimo e quasi mai deludente della ritrattistica. L'*Autodolore* del 1947, per esempio, è la traccia, quasi la Sindone, di un tormento e di una solitudine che si sono incrementati in proporzione diretta con il cambio di rotta: nella caccia spietata a una nuova forma di modernità, da scovare, senza timidezze, a monte dell'avanguardia, e dell'avanguardismo.

V
PIET MONDRIAN
Tableau I



Piet Mondrian, *Tableau I*, con nero, rosso, giallo, blu e azzurro, 1921, Colonia, Museum Ludwig.

Fra i padri indiscutibili dell'immagine occidentale a noi contemporanea, va certamente annoverato Piet Mondrian (1872-1944). E non stupisca il fatto che tendiamo a ritenerlo una figura-ponte fra i protagonisti dell'avanguardia e la pattuglia degli «avanguardisti del dubbio», anche se non ha avuto clamorosi ripensamenti in direzione di un «realismo senza tempo». L'ultima opera dipinta da Mondrian è anzi la perfetta conseguenza logica delle intuizioni avanguardistiche della sua giovinezza. Ma questo è esattamente il punto. Passo passo, Mondrian raggiunge una pienezza geometrica e assoluta nella rappresentazione del visibile che lo inserisce di forza nella dimensione classica e razionale del pensiero figurativo occidentale.

La ricchezza dei traguardi di Mondrian invero in termini moderni un Assoluto formale che ha gli stessi principi del classicismo ateniese, e si configura dunque, naturalmente, come un'arte «senza tempo». I capolavori dell'artista olandese vantano la stessa perfezione del Partenone. C'è anzi da chiedersi se l'avanguardia di Mondrian giovane non sia dovuta alla geniale riscoperta di un ideale classico variamente occultato dalle rinnovate (e fatalmente lutulente) spinte rivoluzionarie, «modernistiche» e dionisiache della civiltà occidentale. Un traguardo di perfezione logica e formale che tocca infatti solo a lui, ed è irraggiungibile, o forse addirittura incomprensibile, per i suoi numerosissimi imitatori.

Luce. Luce d'intelletto e luce ripensata sul grande esempio (olandese, non a caso olandese) di Vermeer. La grandezza di Mondrian, la sua unicità hanno ben poco a che fare con una accademia «astratta» che, nei casi meno alti, si è accontentata della pura diligenza. È lecito lasciarsi sedurre dalle idee di un certo astrattismo geometrico, nella selva di illusioni utopiche, generose e regolarmente sconfitte che hanno attraversato il secolo scorso. Ma alla fine si dovrà tornare lì: al confronto di un qualsiasi dettaglio della pittura di Mondrian con i chilometri di velleità prodotti da molti suoi colleghi e seguaci.



Piet Mondrian, *Dune vicino a Domburg*, 1910 ca, L'Aia, Gemeentemuseum.

Si dovrà tornare a quella luce, a quella pulsazione nitida, pausata, vivida e solenne che promana da un astro lontanissimo nell'universo e nella mente: un sole che lega – come accade solo ai grandissimi, Piero della Francesca, Vermeer appunto, forse Monet e forse Seurat – la massima tensione all'assoluto con i più palpitanti attimi visivi che è dato percepire in questo mondo. Mondrian è il padre del grande tragitto, generosissimo di utopia e idealità, che conduce lui e soltanto lui all'astrattismo «neoplastico».

Nel suo caso, l'etimologia latina da *ab trahere* si rivela perfetta. È proverbiale la serie degli *Alberi*. Nel 1911, Mondrian dipinge *L'albero grigio*, e la già considerevole tendenza al sintetismo del suo periodo espressionista (vedi *Dune vicino a Domburg* del 1910 ca, il cui critico più perspicuo è stato Michelangelo Antonioni, che le ha citate in un'inquadratura illuminante di *Professione Reporter*) spoglia i rami di ogni orpello linearistico. Resta solo un'ultima, avara caratura simbolica, che li imprigiona in un penitenziario spaziale memore del cubismo: ma non nel senso della «moltiplicazione del punto di vista» di Picasso e Braque, perché la forma continua a essere scrutata in una prospettiva immobile, perfettamente univoca. Il blocco dello spazio è ottenuto con le grosse pennellate, tacche, di colore, che riassumono la ragnatela dei rami (quasi scavati in cunicoli di materia), e tradiscono la volontà di realizzare una visione ferma e controllabile.

Alberi in fiore del 1912 compie un passo più esplicito nella apparente direzione del cubismo. La struttura spaziale è sicura e pausata, perché, si

direbbe, la composizione è stata determinata a priori, e questa sicurezza di ordito permette addirittura un distillato intervento del colore, come nelle rarefatte note olivastre. La stessa progressiva perdita di riconoscibilità naturalistica dell'immagine lascerebbe sospettare una più precisa applicazione del «metodo» della moltiplicazione del punto di vista. Ma non è così. Con la misteriosa predestinazione dei grandi, Mondrian utilizza il cubismo per un fine ancora confuso ma già intuito: l'autonomia plastica delle forme nello spazio pittorico, a prescindere da ogni riscontro sul reale, e dunque a prescindere anche dalla moltiplicazione del punto di vista. Mondrian procede già «deduttivamente» e «a priori»: la definizione razionale dello spazio per via disegnativa permetterà in seguito ogni libertà cromatica.



Piet Mondrian, *L'albero grigio*, 1911, L'Aia, Gemeentemuseum.

Quando arriviamo alla *Composizione con alberi 2* immediatamente successivo, il cammino è ormai giunto alla sua conclusione: la tela è poco più che un contenitore di arabeschi, uno spazio virtuale in cui le linee «astratte» dal reale possono accamparsi a loro piacimento, rispettando principi di equilibrio e musicalità del tutto interni alle leggi del dipinto. La cromia è ancora ridotta, ma già bellissima: la fascia alta (quello che fu un cielo) è maturata in note di neve ghiacciata e luminosa; la parte bassa (quello che fu un orizzonte) si incupisce con tesa intensità, concedendo garbate campiture ocra e distanziate note di azzurro.



Piet Mondrian, *Alberi in fiore*, 1912, Flourtown (PA), The Judith Rothschild Foundation.

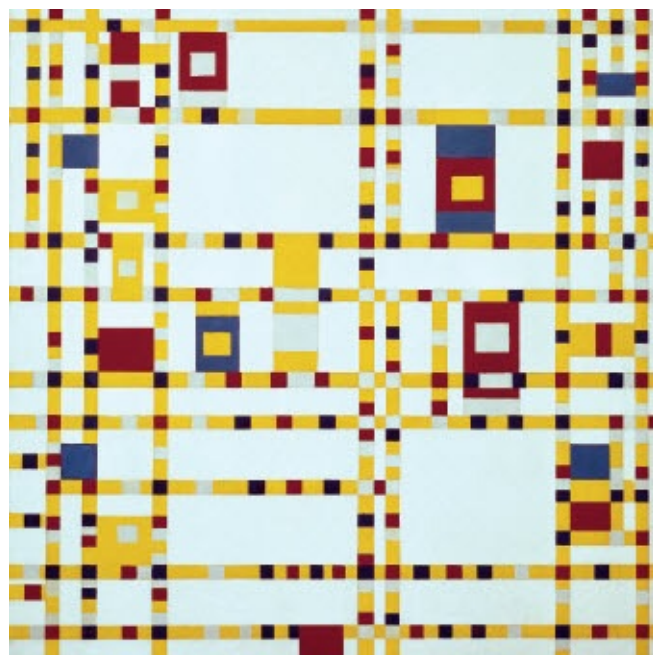
Il Mondrian maturo di *Tableau I* del 1921 non è che la conseguenza di queste premesse. La struttura formale ha ormai sposato la cartina al tornasole di ogni possibile rigore compositivo, il porto tradizionale in cui sempre si rifugia – come dicevamo – l’arte occidentale in cerca di una norma canonica: la Geometria. E in queste sicure anse, il colore sguazza con inebriante perentorietà: utilizza anzitutto le scale primarie (blu, rosso e giallo), apre una splendida e spazzata nota nera, modula grigi digradanti.



Piet Mondrian, *Composizione con alberi 2*, 1912-1913, L'Aia, Gemeentemuseum.

La pittura di Mondrian sa essere bellissima e tesissima anche per la qualità del pigmento, e magnificamente, solennemente imbevuta di luce, perché dietro la pelle del quadro si avverte il travaglio utopico, la ferrea concatenazione sillogistica di un procedimento concettuale.

Va detto con chiarezza, soprattutto in questo libro, che l'eredità di tale sinfonia di linee orizzontali-verticali nella cultura del nostro secolo – dall'architettura all'arredamento, dalla grafica al design – sarà enorme. Non c'è spigolo geometrico di un tavolo, o architettura pensata sui principi aurei della geometria, che non arrivino da lì.



Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, 1942-1943, New York, The Museum of Modern Art.

Nel 1940, Mondrian è costretto ad abbandonare l'Europa per l'America. Mentre passa davanti alla statua della Libertà e comincia a vedere lo skyline di New York, si rende conto che i suoi ritmi architettonici, i suoi scintillanti assi cartesiani, senza che lui se ne sia reso conto, sono evasi dal mondo delle idee e delle tele dipinte, e sono diventati vita.

Anzi, vitaccia: ritmo e miseria; ordine e anarchia; eccitazione e solennità. Mondrian non torna alla natura, per questo. Un testimone americano racconta di averlo visto cambiare di posto, durante un pranzo, per non avere di fronte l'insopportabile anarchia di un giardino in fiore. E peraltro Mondrian, nel 1942, suggerisce a Peggy Guggenheim di invitare per l'inaugurazione della sua galleria newyorkese l'artista più lontano da lui, l'«informale» Jackson Pollock, sul lavoro del quale Peggy nutre dei dubbi. «È l'artista più interessante che io abbia incontrato a New York» dice Mondrian, consegnando alla storia il segno massimo della propria intelligenza e della propria vitalità.

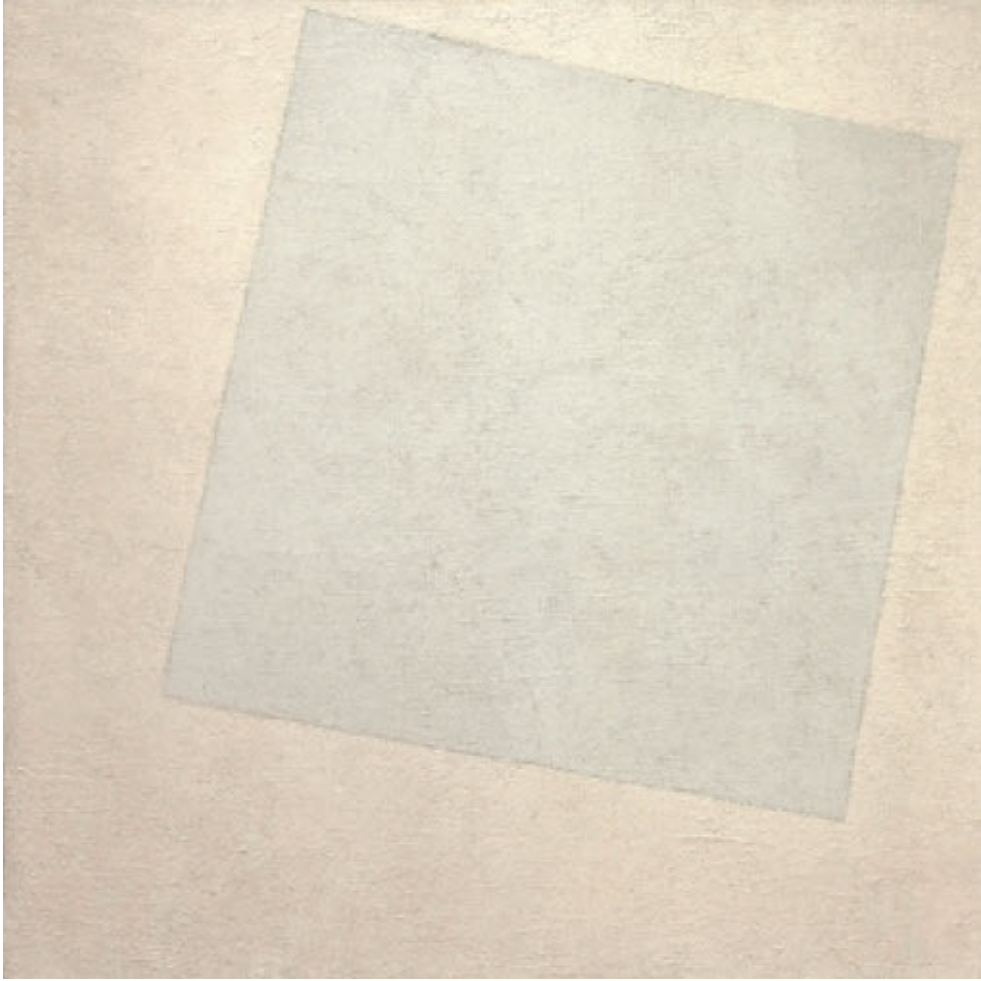
A New York, Mondrian è solito indossare uno smoking viola. Viola: un colore che non ha mai usato in tutta la sua vita. E va a ballare il boogie-woogie. La scacchiera scatenata degli ultimi quadri, la pittura insolitamente corsiva, le luci sfavillanti di una città che brucia nella mente, derivano dalle estreme, insospettabili notti in sale da ballo. Questi dipinti vanno iscritti fra le invenzioni decisive dell'arte nel XX secolo. E il motivo è semplice. A concepirli non è stato un «astrattista», ma il diavolo più concreto, burbero e

insaziabile di una pittura che non cessa di cercare Apollo e Dioniso, l'ordine e il piacere, cioè i principi costitutivi della bellezza e dell'arte che vivono alle falde dell'Olimpo antico e contemporaneo.

VI
VASILIJ KANDINSKIJ
Primo acquerello astratto
e
KAZIMIR MALEVIČ
Quadrato bianco su fondo bianco



Vasilij Kandinskij, *Primo acquerello astratto*, 1910-1913, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.



Kazimir Malevič, *Quadrato bianco su fondo bianco*, 1918, New York, The Museum of Modern Art.

L'arte astratta «non geometrica» comincia con Vasilij Kandinskij (1866-1944). Ma prima di questo appuntamento, l'emigrato russo Kandinskij, trasferito a Monaco di Baviera, detta alcune pagine felici del secondo espressionismo, quello del Blaue Reiter. *Paesaggio con campanile* del 1909 è un quadro smagliante, poetico e nuovo. Vi si respira il profumo di brevi estati russe, con il campo giallo di grano, i dossi scuri di terra e violacciocche, i prati odorosi di erba, strisce di terra rossa come campi da tennis, bianche nubi rotonde come sbuffi di fumo, e un cielo azzurro talmente intenso da lasciare incerti se su quest'angolo di mondo scenda un'ora pomeridiana o notturna. Non c'è rabbia né tormento, in Kandinskij: c'è una tenace nostalgia, che accende i ricordi di luci fantasiose, potenti e scandite. C'è la religione di una mitica patria semi-orientale, che torna, liricizzata, anche in Chagall. C'è il colore campito e assoluto delle icone bizantine.

Se si astrattizza tutto questo, se si accendono i colori in tonalità sanguigne aranciate e oltremarine, ma soprattutto se si immaginano le forme incatenate in fughe di «crescendo» e «diminuendo» intonate alle ossessioni musicali del pittore, si avranno i primi quadri «non rappresentativi» della pittura contemporanea.

Evidentemente, lo spirito ieratico e iconoclasta dell'arte russa, cioè bizantina (che poi, dopo lo scisma d'Oriente, diventerà «ortodossa»), non si è estinto. La storia sta portando frutti giganteschi e imprevedibili. È la cromosomica iconoclastia dei russi a creare – in Occidente – l'arte astratta. La pittura europea, poco dopo il 1910, corre lungo un Rubicone che divide la figuratività dall'astrazione. Picasso, in questi mesi già potenzialmente «astratto», fiuta l'aria e, da spagnolo terrestre e «romanico», compie un poderoso balzo indietro, che lo porterà addirittura a inseguire le radici «realistiche» e «figurative» della classicità.



Vasilij Kandinskij, *Paesaggio con campanile*, 1909, Neuilly-sur-Seine, collezione Nina Kandinskij.

Kandinskij, russo e iconoclasta, come racconta lui stesso, un giorno abbozza un paesaggio; poi esce dallo studio e, quando torna, vedendo il quadro rovesciato e allagato di forme otticamente non riconoscibili, pensa: «Va bene così». È il *Primo acquerello astratto*, da Kandinskij stesso datato al 1910, anche se gli studi più recenti tendono a posticiparlo al 1912-1913: il che naturalmente non cambia in nulla i termini del problema.⁴ *Lo spirito iconoclasta ha accettato la «non figurabilità».* È nata l'arte astratta, alla quale, poco tempo dopo, darà altri contributi decisivi il russo iconoclasta per eccellenza, Kazimir Malevič.

Con Kandinskij e Malevič, si chiude un periplo meraviglioso e gigantesco. Il «pensiero in figura» occidentale, realistico, naturalistico e narrativo, con l'impero romano è emigrato a est, dove ha quasi negato se stesso per forza di spiritualità, o di spiritualismo. Ma poi il prodotto di tale mutazione (diciamo, genericamente, l'arte bizantina), tornato in Occidente con gli artisti emigrati o educati all'arte europea, ha messo a frutto la propria visionarietà, creando un'arte «astratta» e non rappresentativa, o non iconica, che diventa uno dei grandi fiumi in cui si manifesta l'anima occidentale.

Kazimir Malevič (1878-1935) cresce infatti nelle acque dell'iconoclastia. Il

secondo protagonista di questa migrazione espressiva e spirituale è uno degli artisti più complessi, sfuggenti e imprevedibili del XX secolo. È animo avventuroso e intellettualmente tormentato, ma palesa anche una natura dolcemente contadina e severamente aristocratica; è insomma un baluardo di quel pianeta raramente esplorato che è lo spirito russo, abbarbicato a radici di saggezza terriva, e svettante in cime di astratta visionarietà. Tolstoj e Dostoevskij. Rublëv e Teofane il Greco. Crudele verità e struggente nostalgia di assoluto. Nenie di steppa che sembrano emanare da un racconto di Puškin, e remoti canti gregoriani. Non è certo un caso se Malevič, il suprematista e iconoclasta Malevič, dipinge contadini per trentacinque anni della sua vita (prima e dopo l'avventura «suprematista»), e non scorda questa specie di sfondo basico dell'ispirazione neppure negli anni delle più visionarie fantasie astratte.

Guerra e pace di Tolstoj comincia con un dialogo in francese, e l'impressionismo, a Mosca, è cultura d'avanguardia ancora agli inizi del Novecento, quando Malevič, arrivato da Kiev, avvia la sua lunghissima battaglia con il visibile. I quadri si incantano di domeniche nei parchi, avvolte in una luce candida e tiepida, che veste gli uomini di bianco e riflette la spettrale, smagliante fioritura dei ciliegi nel verde lento e vitreo delle acque. Il tempo passa come il miracolo di una fioritura, e le illusioni se ne vanno. Čechov, insomma; la magia e la malinconia di Čechov.

Ma accade qualcosa, nella Russia di questi dipinti, qualcosa che segnala avvenimenti dolorosi e marcati dal destino. È stato abbattuto un gabbiano, da qualche parte. E Malevič sa che il sortilegio incombe sul tempo che gli resta su questa terra. Bisogna tornare alla terra, infatti, alla semplicità maestosa e rude delle verità primarie. Le *Mietitrici* del 1912 portano sotto le bluse da lavoro la bontà antica di madri tolstojane, con la solidità un po' metallica che il romanico occidentale, per mano di Wiligelmo o Antelami, avrebbe fatto crescere nella greve fisicità della pietra. Qualcuno ha affermato che a questa data non è accertato un rapporto di Malevič con Léger. Ma la prova di tale rapporto è fornita esattamente da dipinti come le *Mietitrici*, che avviano una dinastia di nobile «populismo» novecentesco, al quale non sarà estraneo il nostro Sironi.

Poi in Russia arriva la «peste», del tutto simile a quella che Freud preconizzò portando la psicoanalisi in terra americana. Le pandemie, nel mondo delle idee, si ripetono con puntualità. Adesso, il virus si chiama cubo-futurismo, e geniale propagatore ne è Filippo Tommaso Marinetti, che nella «campagna» propagandistica del 1912 scatena i demoni assopiti. L'animo dostoevskijano di Malevič si contorce come afflitto da un bubbone che non si

può evitare di incidere e di sviscerare fino alle ultime, imprevedibili conseguenze, ignorando il dolore della ferita.

È un crescendo vertiginoso. L'architettura sintetizzata e un po' ingenua del periodo cubista rende Malevič un fratello geniale e arruffone di Juan Gris. Poi l'artista russo affronta il tentativo dell'«opera totale» *Vittoria sul sole* (1913), che nel fondale, compartito in diagonale di bianco e di nero, prefigura l'estremismo bicolore del prossimo suprematismo. Segue qualche mese di silenzio pubblico, durante il quale Malevič raccoglie le forze (cioè le idee) per l'ultimo volo.



Kazimir Malevič, *Mietitrici*, 1912, Amsterdam, Stedelijkmuseum.

Infine, nel dicembre del 1915, arriva la prima mostra suprematista, con il celeberrimo *Quadrato nero su fondo bianco*, che evolverà – in diaspora cosmiche di forme autogravitanti – verso il *Quadrato bianco su fondo bianco*, approdo drammatico e universale, nel suo appello al silenzio, di un'ascesi che è meglio non tentare se non si è angeli.

La saggezza del «pensiero in figura» occidentale (Picasso, Braque, lo stesso Mondrian, anche l'occidentalizzato Kandinskij) la evita, infatti. Malevič, come

un personaggio dostoevskijano, trangugia una bottiglia di vodka in bilico sull'abisso, poi si butta. Vuol sapere di che materia è fatto lo spazio dell'eternità. Risale pianeti, vie lattee e galassie. Scopre la gravitazione universale.

Le forme (o le non-forme, in ossequio ai princìpi dottrinali dell'iconoclastia) nuotano lassù, negli spazi siderei della mente e dell'universo, ruotano governate, nel micro e nel macrocosmo, dalle stesse leggi solenni e ineffabili, si accoppiano come giganteschi pesci nell'immensità dell'oceano astrale, garantiscono la specie perenne delle forme-non-forme con una prole giocosa, indisciplinata e guizzante, si rapprendono nell'emblema originario della croce, poi si estenuano in quartieri sempre più periferici dell'universo, si avvicinano come delfini inconsapevoli all'imbocco della rete, e la rete è il buco nero, l'antimateria, che le attrae come un vortice di immensa forza gravitazionale nella propria gora, e le ingoia in altri universi, questi sì definitivamente sconosciuti.

Il buco nero ha forma quadrata e bianca. La mente dell'intrepido esploratore Malevič è entrata per sempre nel quadrato bianco su fondo bianco. *Tutta l'arte astratta americana del secondo dopoguerra, da Ad Reinhardt a Barnett Newman, allo stesso Rothko, tutto il cosiddetto minimalismo (che dominerà l'intera cultura occidentale a partire dagli anni Sessanta del XX secolo) ripartirà da qui.*

Ma si sopravvive sempre, si sopravvive a tutto. Tornando a terra con ricchezze e sapienze che non possono essere divise con nessuno, il generoso russo Malevič crede nella Rivoluzione sovietica, progettando architetture geniali che non saranno mai realizzate. Crede anche nell'insegnamento, che infiamma il cuore di centinaia di allievi. Poi arrivano tutte le delusioni del mondo. E Malevič capisce che – in questo pianeta – si può credere solo nell'antico, saggio cuore della Madre Russia.

Torna alla pittura «realista». Torna a dipingere contadini. Non si può confondere la pacata rassegnazione dell'ultimo Malevič con la depressione estetizzante, e malgrado tutto ancora energetica, dell'ultimo Boccioni. Dopo il delirio e l'estasi, l'animo russo si rassegna in Dio (quanto meno, nel Dio della creazione) più dell'animo occidentale.

Dopo il suprematismo, come un eroinomane dopo la cura, Malevič ricorda Depero, e vede campi rallegrati da bellissimi azzurri, e rosa, e verdi pisello, e gialli di grano maturo. Sente il richiamo di una materia pittorica densa e inebriante più che in un lontano De Staël. Vede un'umanità semplificata e monumentale, la vede con le pupille dilatate degli extraterrestri che ha incontrato nel suo unico, indimenticabile viaggio.

Di una cosa è certo: ciò che vede, sente e dipinge, è gente e terra di Russia.

Di una cosa non può avere certezza: forse solo ai più eletti dei suoi conterranei (Puškin, appunto, e Čechov, Dostoevskij, Tolstoj, Esenin...) è concesso percepire e rappresentare – con immense escursioni del cuore – il ronzio oscuro delle zolle e il ronzio scintillante dei pianeti celesti.

VII
PAUL KLEE
Lo spirito sullo stelo



Paul Klee, *Lo spirito sullo stelo*, 1930, Parigi, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

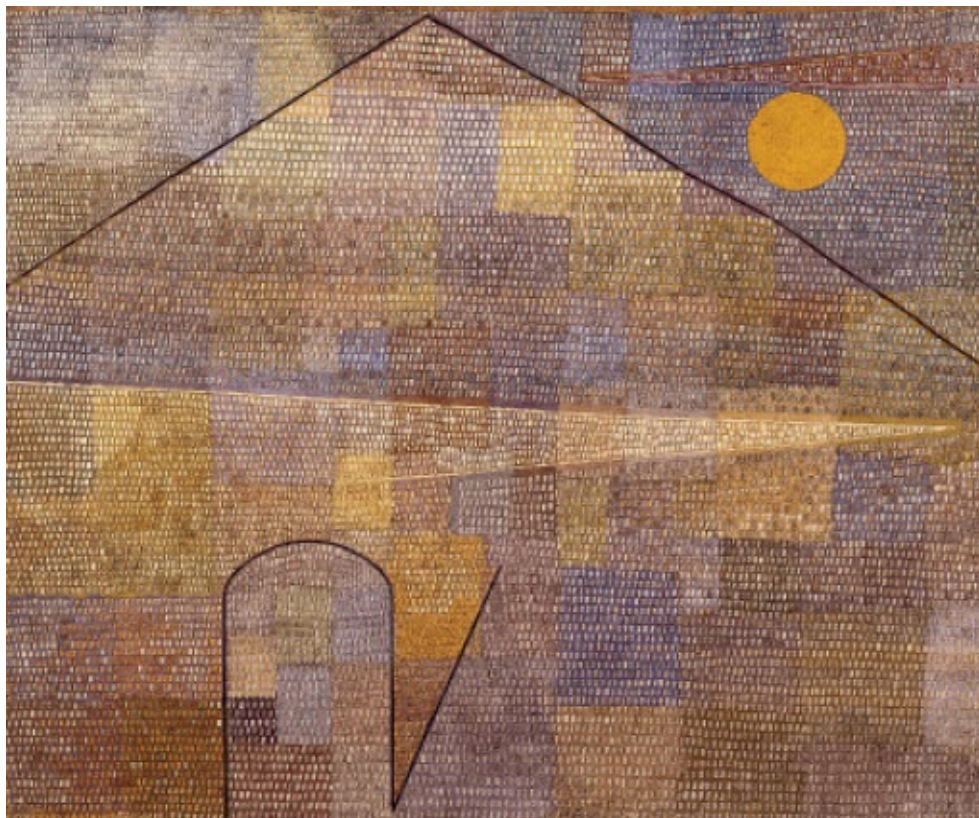
Anche Paul Klee (1879-1940), come Mondrian, *ab trahe* dalla realtà, ma ciò avviene per una specie di progressiva spoliatura formale (lo si vede in *Con la lampada a gas*, 1915), come attraverso un filtro mille e mille volte ripassato su ogni minimo segno, e nota di colore, e tenerissimo simbolo che rinvia ai massimi segreti dell'esistenza. Ciò avviene per una consapevole, anzi «scientifica», e per questo tanto più commovente, cancellazione dei molti strati di cultura che ottendono la mente, verso una forma primigenia, o primeva, o primaria che può sembrare ingenua e infantile, ed è invece sostanziata, oltre che dalla ragione, dalla curiosità che afferrò il primo uomo nell'istante in cui aprì gli occhi sugli orizzonti del creato.

Se de Chirico è un fulminante esploratore di altri pianeti, Klee sa essere un discreto, imbarazzato, un po' goffo osservatore marziano della terra. Potrebbe essere un autoritratto, *Lo spirito sullo stelo* del 1930. *Il nostro eroe – protagonista fatale di questo libro per la sua somiglianza con ET; e non c'è dubbio che i realizzatori di quel pupazzo si siano ispirati esattamente a questa immagine – è posato su un fiore immenso come un'agave gigante*. Il mondo è avvolto dalla luce rossa che promana, nelle sere d'estate, dai muri delle città italiane.

Il piccolo extraterrestre, rispettoso ma intelligentissimo (quali pensieri si muoveranno dietro alla fronte mostruosamente spaziosa?), se ne sta composto in attesa degli eventi, con le guance un po' segnate di rossore, lo sterno leggermente anchilosato, le braccine sull'attenti, e le gambe impalate, appena ricoperte da un delizioso perizoma a triangoli che ne fa una sorta di timidissimo Robin Hood. Solo gli occhi ha grandi, il nostro eroe, e chi potrà dire la struggente poesia di quel marcato strabismo, non è chiaro se congenito o derivato dal vorticoso desiderio di vedere tutto, muovendo solo le pupille, senza farsi accorgere, come fanno i cani e i gatti quando roteano gli occhi senza spostare di un millimetro la testa accucciata.



Paul Klee, *Con la lampada a gas*, 1915, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.



Paul Klee, *Ad Parnassum*, 1932, Berna, Kunstmuseum.

Cosa vede il nostro eroe? Probabilmente il supremo paesaggio di *Ad Parnassum* del 1932. Ci sono una casa, con il bel tetto spiovente, la porta ad arco, e un sole rotondo come un'arancia, il sole colorato col pastello arancione di tutti i disegni dell'infanzia. Da sinistra arriva un raggio di luce, contrappesando la nuvola aguzza che sovrasta l'astro meridiano. Ma gli occhi extraterrestri del nostro eroe, simili a quelli di certi insetti, percepiscono forse una luce prismatica e scomposta, perché questo semplicissimo paesaggio si colora dei riverberi più inebrianti e ordinati che la pittura contemporanea ricordi. Infatti, la cosa più sorprendente è che il nostro eroe e Paul Klee non vedono matasse di splendore come gli impressionisti, ma scandite, innumerabili fasce di colore, e una enorme scacchiera di tessere musive che contengono tutte le possibili miscele dei colori dell'iride.

Così lontano arriva l'eredità bizantina. Dalla seconda Roma (Costantinopoli) – l'abbiamo già detto – essa raggiunge la terza Roma (Mosca), e da qui, esportata soprattutto da Kandinskij, si spinge verso la Mitteleuropa, per tornare a rappresentare quella luce mediterranea che Klee vide da giovane in Tunisia e non dimenticò più. Batte il supremo rintocco di una idealità greca, «parnassiana», in queste perle di oltremare, e mattone smaltato, e verde deliquescente, e ocre chiarissime, e giallo limone, e marmo rosato, e quante altre rarissime meraviglie il creato mette davanti ai nostri occhi. Batte la luce del Bosforo.

Perché c'è una contraddizione radicatissima e molto poetica, in Klee. Mondrian ha la perfezione architettonica dell'«arte della fuga» di Bach. Klee ha il palpito, controllato ma sfuggente, di alcuni quartetti di Beethoven. La mente, la scienza della pittura, vuole e deve controllare tutto, ogni minimo vagito di una musicalità che si spera totale. Quando fallisce, in territori lontanissimi e ormai estremi, ritorna imprevedibilmente il fanciullo, l'incantato, forse folle, sorriso dell'atteso *Angelus Novus*...

VIII
ANDRÉ DERAÏN
Ponte di Westminster



André Derain, *Ponte di Westminster*, 1906, Parigi, Musée d'Orsay.

Il tragitto mentale di André Derain (1880-1954) non è diverso da quello di Emile Bernard. Ma si materializza venti anni dopo, in tempi in cui l'idea e i meccanismi sociali dell'avanguardia sono ormai consolidati, e rendono dunque le scelte – sia quelle avanguardistiche che quelle antiavanguardistiche – particolarmente dolorose, a prescindere dal successo mercantile; per Derain, soffer tissime forse proprio *a causa* del successo mercantile.

Inoltre, le fisionomie psicologico-culturali dei due artisti sono in qualche modo opposte. Di Bernard non si registra un particolare amore originario per la grande arte del passato. Quello verrà dopo, e avrà il suo fondamentale punto di aggancio nell'opera di un pittore contemporaneo, Paul Cézanne. Bernard nasce «moderno», e diciottenne già lotta con i colossi Gauguin e Van Gogh per essere più «moderno» di loro; propriamente, per anticiparli sulla via della modernità.

André Derain invece l'arte antica ce l'ha nel sangue, e per capirlo basta seguire gli appuntamenti fondamentali della sua esistenza, fin dai primi anni della medesima. Nasce a Chatou, cittadina distesa lungo la Senna, famosa perché Renoir vi ha ambientato *La colazione dei canottieri*. E del figlio di Renoir, il celebre regista Jean, André diventerà amico, tant'è che reciterà in un suo film, *La ragazza dell'acqua*, interpretando il burbero proprietario di un caffè.

Derain si dedica presto alla pittura, con un curioso maestro, Jacomin, che vive in una casa piena di animali, fra cui due capre e un montone che gli servono per trainare un carretto carico di tele, colori e cavalletti quando, con gli allievi, va in campagna per le sedute di pittura «sul motivo».

Da vecchio, André rammenterà con nostalgia questo periodo, e in particolare le notti trascorse con Jacomin e gli altri allievi a dipingere sotto la luna:

Portavamo con noi delle lampade che accendevamo e avvicinavamo alla

tela per vedere quello che stavamo facendo. Scendevamo sull'isola, in riva alla Senna, in mezzo ai pioppi. Verso le due o le tre del mattino tornavamo a casa, inzuppati di rugiada ... E andavamo a dormire con una pace nell'animo che dopo di allora non ho mai più provato.

Al 1900, risale l'incontro di Derain con quell'uomo gigantesco, e dotato di strepitosa vitalità, che risponde al nome di Maurice de Vlaminck, pittore ma anche scrittore, musicista e corridore ciclista, un personaggio anarchico, eclettico e istintivo con cui André stringe subito una grande amicizia e avvia un sodalizio artistico. Un anno dopo, i due visitano la mostra di Van Gogh inaugurata alla Galerie Bernheim-Jeune – in sala c'è anche Henri Matisse –, e ne restano folgorati. In quella visita è contenuta sicuramente l'origine del fauvisme.

Matisse e Derain cominciano a dipingere insieme, a Collioure. Le testimonianze del tempo parlano di un ometto serio e rispettabile (Matisse) che s'accompagna a un ragazzone alto, magro, «con i baffi lunghi e sottili, gli occhi da gatto e un berretto rosso in testa».

«I colori diventavano cartucce di dinamite. Dovevamo far esplodere la luce» commenterà Derain negli anni della maturità. Talvolta, la sua febbrile eccitazione lascia il posto al dubbio: «Questo colore m'ha fottuto» scriverà a Vlaminck. «Mi sono lasciato andare al colore per il colore. Ho perso le mie qualità di una volta.» Poi arriva il 1905, con la famigerata mostra fauve e con lo scandalo conseguente. Derain è al centro dell'attenzione addirittura forse più di Matisse.

Facciamo un punto sia pur provvisorio sulla sua vita, un punto necessario perché Derain è figura complessa. Criticamente parlando, va ribadito ciò che abbiamo detto: André l'arte antica ce l'ha nel sangue, e lo dimostra la splendida – intelligentissima e dotatissima – copia della *Salita al Calvario* di Biagio d'Antonio del 1901, sfavillante nei colori, ma anche assai meditata e controllata nei chiaroscuri, nelle colline plastiche come mammelle, nella luce tonale, pensata più alla fiamminga che alla veneziana. Un ottimo punto di partenza. Non avesse incontrato l'esaltante mito dell'avanguardia, Derain avrebbe posto con quest'opera le credibili premesse della sua fase «conservativa», vale a dire di tutto ciò che avrebbe dipinto dopo l'avventura «sperimentale».



André Derain, *Salita al Calvario*, 1901, Berna, Kunstmuseum.

Ma l'avventura arriva, appunto, perché nessun artista intelligente può sottrarsi al grande fiume del «nuovo» che percorre il XX secolo. Arriva l'esaltazione, e – al di là dei suoi effetti immediati e drogati, come dirà lo stesso Derain – sarà foriera dei duelli e delle sofferenze intellettuali ed esistenziali di una vita lunghissima.

Per essere precisi. La qualità della pittura di Derain fa sì che i suoi dipinti propriamente fauve sveltino, all'interno del movimento, in un confronto serrato che può avere un solo rivale: Henri Matisse. Le vedute di Londra, e in particolare il *Ponte di Westminster* (1906), si infiammano di rossi e di verdi che producono un singolare miracolo: scatenano la franchezza cromatica più esasperata (proprio quella suggerita da Gauguin ai suoi allievi e ammiratori), e non cessano però di rispettare una attentissima tessitura tonale. *Queste opere, pensate da una specie di giovane Renoir accalorato e sintetizzato, non rinunciano ai principi del «grande stile» francese, e saranno fondamentali per l'espressionismo tedesco e per tutta la pittura espressionista che verrà.*

Al «grande stile» e alla severità della composizione Derain non rinuncia mai. È perciò comprensibile che l'artista allenti progressivamente i rapporti con Matisse, e pensi di sé che tutto quel colore l'ha «fottuto», fino a fargli perdere le «qualità di una volta».

Chi sono, malgrado tutto, gli eredi del classicismo e dell'estetismo francesi nella seconda metà del primo decennio del Novecento? Derain lo capisce al volo, e non sbaglia: sono Picasso e Braque. È impressionante come nel 1907 la

liquida espressività dei suoi anni fauve cominci a geometrizzarsi, a costruire forme, a realizzare l'opera «col cilindro, col cono e con la sfera», come raccomanda Cézanne. Le radiazioni atomiche arrivano sicuramente da *Les Femmes d'Alger* di Picasso, realizzato nella prima metà di quell'anno, dipinto cardine che – ancorché chiuso nello studio dell'artista, come abbiamo detto – sparge immediatamente i propri profumi rivoluzionari in tutto l'ambiente artistico parigino.

Fatto sta che nell'estate del 1908, fra Derain (che ha ormai rotto con Matisse) e i suoi nuovi compagni di strada Picasso e Braque, si scatena un confronto serrato, molto più competitivo e ravvicinato di quanto si possa pensare, ancorché i tre dipingano in località diverse: Derain a Martigues, Braque a L'Estaque e Picasso a Parigi.

Paesaggio a Martigues, 1908, dimostra che Derain lavora (sorprendentemente) alla stessa semplificazione plastica degli elementi (il cielo, le case, gli alberi) cui si applicano i due colleghi, cioè a una tettonica dell'immagine progressivamente condotta alla bidimensionalità, ma consapevole di una quarta dimensione che ormai è entrata prepotentemente nel «pensiero in figura», con la forza della teoria della relatività. «Bisogna dipingere non solo ciò che si vede, ma anche ciò che *si sa* dell'oggetto» dice Picasso. E i raggiungimenti contemporanei dei tre artisti nel 1908 segnano la nascita di uno dei movimenti decisivi dell'arte moderna: il cubismo.



André Derain, *Paesaggio a Martigues*, 1908, Sapporo, Hokkaido Museum of Modern Art.

Per meglio dire, nel caso di Derain, il quasi-cubismo. Anche nel 1908 Derain continua a essere atipico, lacerato, dubbioso, e la sua produzione non può essere definita altro che disomogenea. Persegue i tentativi sulla plastica per così dire quadridimensionale della forma perché li avverte (giustamente) moderni, ma soprattutto perché tali meditazioni lo fanno sentire in pace con se stesso, e lo costringono a obbedire al principio di Cézanne: «Rifare Poussin sulla natura». Alla fine, è sempre Poussin il vero referente mentale di André, cioè una «pittura senza tempo», un «assoluto» della pittura che l'artista del Novecento ha il dovere di rinverdire con quella che Derain chiama «immaginazione».

Qui comincia il viaggio di confronto con gli antichi maestri. Un confronto continuo, ovviamente tesissimo e pericolosissimo, da riscontrare continuamente sul piano della qualità. Derain, se possibile, incrementa gli studi. I suoi scritti rivelano una straordinaria erudizione, che spazia dalla filosofia neoplatonica alla numerologia, dalle proporzioni matematiche alla simbologia della luce. André si nutre di filosofia tedesca e di letteratura esoterica. Ed Enrico Giustacchini precisa:

Ma i suoi interessi sono infiniti, eclettici, talvolta sorprendenti. Sappiamo che suona benissimo l'organo, strumento della cui musica sviluppa una trascrizione speciale e di cui restaura di persona alcuni esemplari; che recita nel piccolo teatro allestito in casa; che talvolta si esibisce come cantante per gli amici nei caffè; che, abile fotografo e cineamatore, realizza sequenze di scatti erotici di stampo surrealista e gira, insieme a Braque, parecchi cortometraggi; che scrive vari libretti per balletti, dei quali appronta anche scenografie e costumi; che è un eccellente sportivo (attraversa in bicicletta la Francia, dalla Borgogna alla Costa Azzurra); che colleziona oggetti insoliti di ogni genere, in particolare maschere e sculture primitive, ma pure strumenti di misurazione, utensili, scheletri, un corno da caccia, una spinetta, decorazioni, teschi, immagini popolari e ha un'intera biblioteca dedicata alle scienze occulte, alla cabala e ai tarocchi; e, ancora, che, nonostante la poca stima che nutre per Leonardo, per un certo periodo sogna, come il genio di Vinci, di costruire una macchina volante, elaborando molti disegni e modelli.

Un artista del livello di Derain non può affrontare il rapporto con la pittura classica se non utilizzando una strumentazione molto sottile. Stiamo parlando

di un grande inventore di immagini, non di un volgare plagiatore. Derain stesso dichiara che è un errore grave quello in cui cade spesso la critica, di mettere in sequenza i riferimenti ai maestri del passato senza tener conto del dato fondamentale che egli chiama – come abbiamo detto – «immaginazione».

Davanti alla tela bianca, André sarà sempre combattuto fra il dovere di attingere all'esempio dei classici e la necessità di affidarsi alle emozioni che derivano dalle cose, cioè dalla vita, sia essa sostanziata di figure o di paesaggi.

Il Grande Dubbio, la grande macerazione, sono tutti qui. «Tutto ciò che hanno fatto gli Egizi, i Greci, gli Italiani del Rinascimento è, molte opere moderne non sono» ama ripetere Derain. Così cerca disperatamente una sintesi personale. Alla fine degli anni Venti, per esempio, in un *Ritratto femminile* si inoltra in un percorso per certi versi affine a quello dei Valori Plastici, e non lontanissimo da Casorati.

Sono idee «reazionarie», queste, come hanno sostenuto coloro che hanno voluto inchiodare Derain al viaggio in Germania del 1941? Ricostruiamo i fatti. Nel 1940, mentre i nazisti avanzano, Derain lascia la casa-atelier di Chambourcy. L'edificio viene occupato di lì a poco dagli invasori, che vi trovano disegni osceni su Hitler e, dopo aver rubato o distrutto gran parte delle opere rimaste, dichiarano l'artista «meritevole di fucilazione». La cosa non avrà per fortuna seguito.



André Derain, *Ritratto femminile*, 1928 ca, collezione privata.

Nel 1941, André accetta di partecipare a Berlino a un incontro con pittori tedeschi, promosso a scopi propagandistici dall'ambasciatore Otto Abetz. Accetta spinto, da un lato, dalla speranza di vedersi riconsegnata la casa requisita e, dall'altro, dall'intenzione di intercedere a favore di un gruppo di colleghi prigionieri del Reich.

L'adesione si rivela un grave errore. Molti artisti, fra cui Matisse e Picasso, non mancano di stigmatizzare la scelta «collaborazionista» di Derain. Dopo la Liberazione, il nome di André finisce addirittura nelle liste di epurazione. L'incubo ha vita breve, e si conclude già nell'ottobre del 1944, ma ormai attorno al grande vecchio della pittura francese si è creata una barriera di isolamento e di emarginazione. Tra i pochi che gli restano vicini, vanno ricordati Braque e Vlaminck, Balthus e Alberto Giacometti.

All'inizio del luglio 1954, Derain e Vlaminck pranzano assieme, come hanno fatto infinite volte dai giorni della giovinezza, al tavolo di un'osteria nei pressi di Houdan. Sarà il loro ultimo incontro. Il 14, André viene travolto da un'automobile. Ventidue anni prima, nel 1932, mentre era alla guida di una Bugatti, si era schiantato contro un platano, uscendo illeso dall'incidente. Un miracolo che stavolta non si ripete. Ricoverato in ospedale con gravi lesioni, l'artista muore l'8 settembre.

Nelle sue ultime ore, un'estimatrice, la scrittrice Edmonde Charles-Roux, approfittando di uno sprazzo di lucidità, gli chiede quale regalo gli farebbe piacere. «Un pezzo di cielo blu e una bicicletta» risponde Derain, ciclista provetto e pittore senza tempo.

Ecco: dell'«avanguardia del dubbio», Derain è stato il protagonista forse più nobile, più paziente, più attrezzato nel «pensiero in figura» e nella pittura stessa. Per molti versi, Derain è il Guicciardini, cioè l'anima analitica e dubbiosa, della pittura novecentesca.

IX
CARLO CARRÀ
Il pino sul mare



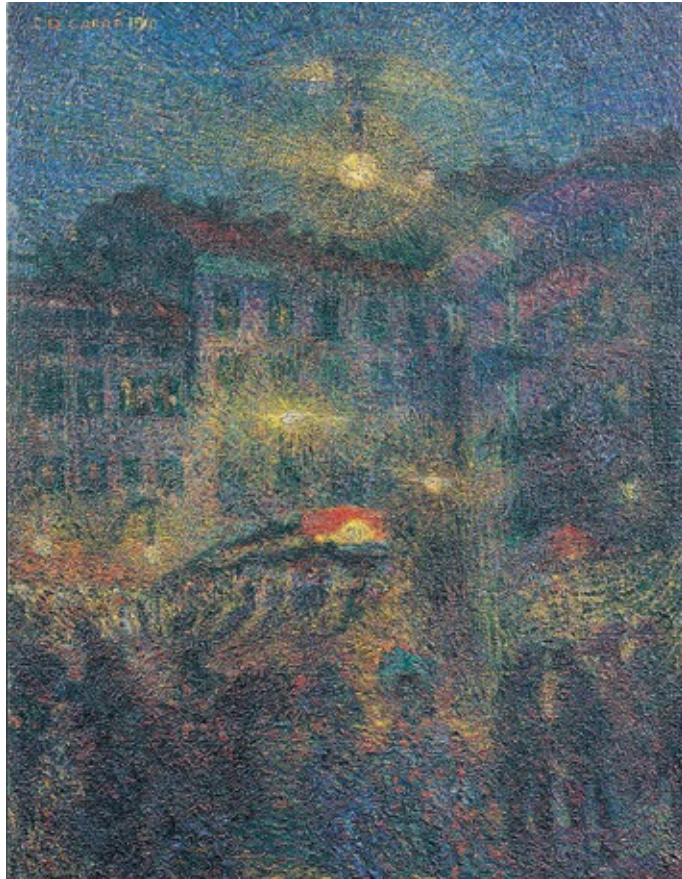
Carlo Carrà, *Il pino sul mare*, 1921, collezione privata.

Carlo Carrà (1881-1966) è una delle figure più emblematiche della lotta fra avanguardia e tradizione nel XX secolo. Per molti anni, è un protagonista assoluto dell'avanguardia italiana. È un capofila sia del futurismo che della metafisica. Poi, si rivela una delle menti più avvertite nel cambiamento di rotta che si indirizza verso il recupero dei valori «classici».

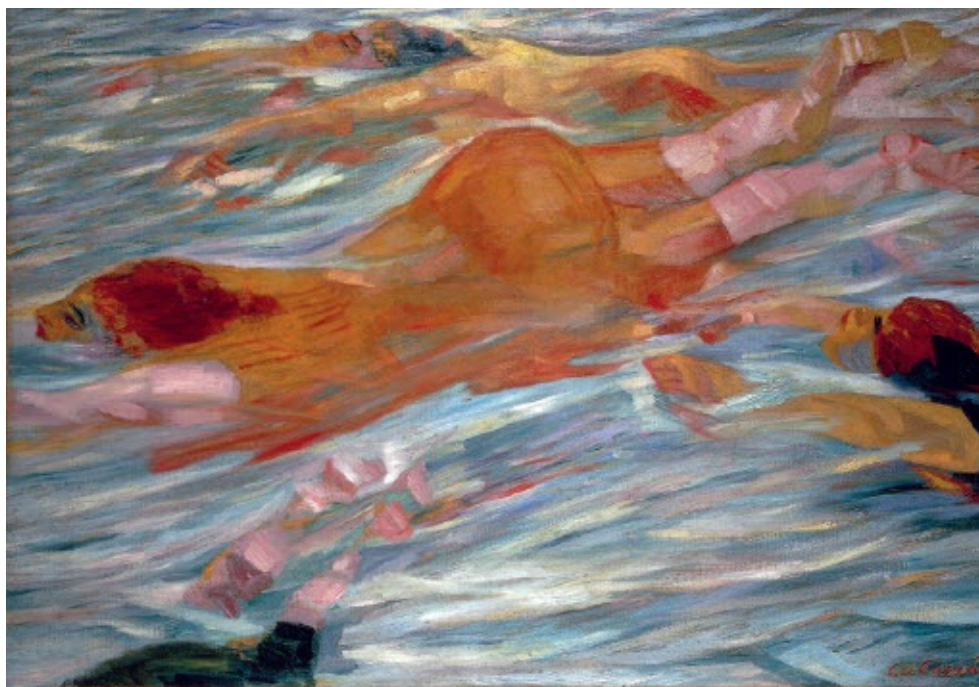
Il mitico *Notturmo a piazza Beccaria*, 1910, è tessuto con la filigrana divisionistica e muratoriale di un pittore che ha come pochi altri il gusto fisico, operaio e nel contempo struggentemente poetico della pittura. In questo baluginio di notti e nebbie, riconosciamo una delle più avvolgenti, umide immagini della Milano moderna, e sappiamo che solo Sironi, anni dopo, riuscirà a toccarne così intimamente l'anima.

Carrà aderisce ufficialmente al futurismo, ma è lecito dire che il suo animo «futurista» parte da lontano, dal 1904. Parte dai funerali dell'anarchico Angelo Galli. Il giovane pittore, simpatizzante socialista, assiste all'evento, e ne riceve una emozione violenta. «Vedevo innanzi a me la bara tutta coperta di garofani rossi ondeggiare minacciosamente sulle spalle dei portatori,» scriverà in seguito, rievocando l'episodio «vedevo i cavalli imbizzarrirsi, i bastoni e le lance urtarsi, sì che a me parve che la salma avesse a cadere da un momento all'altro in terra e i cavalli la calpestarono. Fortemente impressionato, appena tornato a casa feci un disegno di ciò a cui ero stato spettatore. Da questo disegno, e da altri successivi, presi lo spunto, più tardi, per il mio quadro.»

Sei anni dopo, in un mattino di febbraio del 1910, Carrà, Boccioni e Russolo, reduci da un elettrizzante incontro con Marinetti, si riuniscono in un caffè di Porta Vittoria, a Milano, e compilano un manifesto destinato alle nuove leve dell'arte italiana, per invitarle «a scuotersi dal letargo che soffocava ogni più legittima aspirazione».



Carlo Carrà, *Notturmo a piazza Beccaria*, 1910, Milano, Museo del Novecento.



Carlo Carrà, *Le nuotatrici*, 1910-1912, Pittsburgh, Carnegie Museum of Art.

La sera, il testo è pronto; l'indomani, con la benedizione di Marinetti, è dato alle stampe e diffuso in migliaia di copie. Il movimento futurista in pittura è nato. «Fu il ricordo della drammatica scena dei funerali dell'anarchico Galli che mi fece dettare per il Manifesto la frase: "Noi metteremo lo spettatore al centro del quadro"» preciserà Carrà.

Poi però l'artista va a Parigi, e incontra il cubismo. Del dialogo serrato fra le idee energetiche degli italiani e la meditazione quadridimensionale dei francesi, Carrà è il protagonista più tormentato, intelligente e inventivo. Il cammino appare «in progress». *Le nuotatrici*, 1910-1912, è pensiero prevalentemente futurista, con il ricorso allo sdoppiamento e alla ripetizione plastica delle forme, secondo il principio della persistenza delle immagini sulla retina. Principio esplicitamente richiamato dal «Manifesto tecnico della pittura futurista».



Carlo Carrà, *Cavaliere rosso*, 1913, Milano, Museo del Novecento.

Ma a proposito del *Cavaliere rosso*, 1913, corre l'obbligo di ammettere che si tratta di un dipinto unico in tutta la pittura internazionale. Il futurismo agisce solo da sollecitazione intellettuale, nella scia dei volumi protratti nello spazio. Il cubismo (presente come struttura formale da cui pare impossibile prescindere) è palestra per una elegantissima scansione plastica degli oggetti. Ma se si parla di intonazione poetica complessiva, siamo in un territorio azzardoso e ambiguo, per il quale dovremo fare appello all'umanità metallica e

popolare di Léger, non meno che al rarefatto autocontrollo del *Nudo che scende le scale* di Marcel Duchamp.

Quando scoppia la guerra, il mondo va sottosopra. Nel giro di un paio d'anni, troviamo però Carrà di nuovo al centro della bagarre, che adesso si chiama «pittura metafisica».

Bisogna essere chiari. Il movimento della metafisica ha un unico padre, che è uno degli artisti più importanti del XX secolo, e che si chiama Giorgio de Chirico. Egli usa la parola «metafisica» già in un quadro del 1910, ed è certo che l'idea specifica della nuova pittura gli solca la mente o a Milano o a Firenze (esistono due scuole di pensiero, al riguardo) in quello stesso torno di tempo. Quando a Ferrara, qualche anno dopo, avviene in un ospedale militare l'incontro (suo e del fratello Savinio, figura determinante) con Carrà, lo stesso Carrà – appena uscito dalla crisi del dopofuturismo e dalle inquietudini di una curiosa fase neoprimitivista – è abilissimo a collazionare le idee di de Chirico in un movimento di cui diventerà coordinatore e manager. Ciò fa infuriare parecchio de Chirico, il quale peraltro ha già fatto un passo avanti, verso ulteriori proposizioni che influenzeranno, in Francia, il nascente gruppo dei surrealisti.

Come può essere sintetizzata, in parole, la differenza fra la metafisica di de Chirico, quella di Carrà e – vedremo – quella di Giorgio Morandi? È uno dei quesiti più sottili e ardui del Novecento. Sinteticamente, diremo che se de Chirico è perduto ed extraterrestre, se Morandi è e resterà sempre ancorato ai misteri del visibile, per Carrà l'enigma metafisico si manifesta su questa terra, esattamente nel luogo deputato alle recite e alle interrogazioni: il teatro.

È un tavolato di scena, infatti, la base de *La camera incantata* del 1917. E gli incerti protagonisti di questa recita sono «oggetti in cerca d'autore»; in cerca di un commediografo che dia loro una partitura, un ruolo, un senso su questa terra. La scatola che contiene il galleggiante per la pesca, e il pesce d'alluminio, e il manichino imparruccato, e quello edificato (come una veduta di città dipinta da un frescante del Trecento) su un provvisorio agglomerato di solidi geometrici, vivono in una luce bizzarra, che può anche cambiare direzione da un punto all'altro del quadro, ma che è luce terrena, calda e affabile.



Carlo Carrà, *La camera incantata*, 1917, Milano, Pinacoteca di Brera.

Carrà innesta l'enigma dechirichiano sulla propria volontà di tornare a una pittura realizzata con essenziali valori «italiani», e resta uomo sanguigno, solido, sensuale. Stende la pittura con la buona consapevolezza artigiana di Annibale Carracci («Il pittore ha da lavorare con le mani»), e, se azzarda la via di un controllo teorico, geometrico della pittura (sono molti i richiami alla geometria anche in questo dipinto), lo fa per devozione, tutta italiana, al mito del creatore che deve essere anche «intellettuale».

L'artista è insomma ormai pronto al grande balzo «fuori dal tempo». Un salto che si iscrive con naturalezza nel clima di ritorno ai Valori Plastici che ha vita e vigore in tutta Europa. Ma l'artista trova energiche radici soprattutto nell'amicizia (prevalentemente estiva, in Versilia) con Roberto Longhi, e nella lettura del suo saggio su Piero della Francesca del 1914.

Carrà comincia a guardare, in via quasi esclusiva, alla grande tradizione italiana. Trascorre l'intero 1920 senza terminare nemmeno un quadro, arrovellandosi in mille domande, che poi si riassumono in una sola, la domanda cruciale della pittura di ogni tempo: come arrivare all'essenza delle cose raffigurate?

La risposta arriva nel 1921. Alcuni definiranno questa marea, placida e possente insieme, «realismo magico»; altri «realismo mitico»; altri ancora

«realismo lirico». Carrà chiude – pur non rinnegandole, anzi riconoscendone la straordinaria importanza – con le avanguardie, di cui è stato, in Italia, l'interprete più versatile. Come sempre accade in tali frangenti, non mancano nei suoi confronti le critiche anche feroci, e le accuse di tradimento.

«Affermo la necessità imminente della ricerca di un vero poetico,» risponde l'artista «sostenendo che l'immateriale cerca adeguata forma, e la forma crea la superiore armonia che ritorna all'immateriale svelato attraverso l'espressione pittorica. Altra cosa, dunque, sono i falsi classicismi, i quali si attagliano soltanto a coloro che vogliono apparire profondi con poca fatica.»

Carrà andrà definendo, nei saggi teorici dell'epoca, quello che battezerà «principio italiano», asserendo che ciò che sta alla base dell'arte somma di casa nostra, dal XIV al XVI secolo, non va messo in contrapposizione con la tradizione moderna. E d'ora in poi, l'artista percorre, pervicacemente, un itinerario di ricerca che non si interrompe se non con la morte, nel 1966. Un itinerario da «isolato», segnato però dal rifiuto di aderire al gruppo del Novecento, perché Carrà non ne condivide certe inclinazioni «reazionarie».

In lui è decisiva la lezione, oltre che di Giotto, della pittura toscana quattrocentesca, soprattutto l'attenzione alle norme di controllo geometrico e intellettuale dello spazio. Lo spiega lo stesso Carrà, che è un ottimo interprete e teorizzatore di se stesso:

Io credo nell'utilità della sezione aurea, nelle regole dei quadrati, dei triangoli, delle diagonali, della croce di Sant'Andrea, per la composizione del quadro, sia di figura come di paesaggio. Torna così nella mia pittura il *numero*, cioè la divisione armonica degli spazi e dei piani, come ebbero a manifestare Paolo Uccello e Piero della Francesca. Tutto ciò, naturalmente, al fine poetico del dipinto.

Peraltro, questa dichiarazione richiede subito una precisazione:

Ma attenzione ai tecnicismi: altra eredità che respingo perché ha servito a creare nuove accademie, non meno dannose di quelle fiorite all'ombra di una malintesa tradizione.

Carrà dunque è consapevole dei rischi che la strada intrapresa può comportare. Con questo bagaglio, si inoltra nella sua «pittura senza tempo». Il sostegno di Longhi – ripetiamo – è importantissimo. Tant'è che chiuderemo questo capitolo con una citazione proprio dello storico dell'arte, singolarmente consonante, anche per l'uso della lingua, con le invenzioni del pittore. Dopo aver definito la fase metafisica di Carrà come un insieme di «impuntature, sondaggi, aridità stentata, fasto "vigilato"» affronta il

capolavoro esemplare di questi anni, *Il pino sul mare, 1921*, che è l'archetipo di tutte le rappresentazioni di paesaggio sintetizzate e arcaizzate del Novecento, nella pittura, nel cinema (ricordiamo soltanto Mauro Bolognini e il Bernardo Bertolucci del «Conformista») oltre che nella fotografia. Longhi vi legge

lo snodo verso nuovi orizzonti con una intensità di visione spaziale che si propaga in un paese senza più presenze umane visibili né suppellettili esoteriche, anzi ristretto a quattro parole di natura. Quel mare di pietra cupa, quel po' di misera spuma, il costone inarcato dalla parte dell'antro coi riflessi agli orli, teneri come su labbra, sono già in nuce la commossa carpenteria mentale del Carrà prossimo a venire, paesista non mai veduto.⁵

X
PABLO PICASSO
Guernica



Pablo Picasso, *Guernica*, 1937, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.

Pablo Picasso (1881-1973) è il simbolo quasi emblematico dell'avanguardia del Novecento. L'artista afferra il testimone de *Le grandi bagnanti* di Cézanne, a pochi mesi dalla morte del francese, abolisce una delle incognite dall'equazione cézanniana (quella del riscontro «visto sul motivo» del tema pittorico), e risolve il problema a beneficio dell'intera pittura del XX secolo. Lo fa in un'opera di importanza risolutiva, *Les Femmes d'Alger (O. J. R.)*, che fonda il cubismo, e che ha una genesi, a differenza di quel che si potrebbe pensare, lunga e tormentata. Centinaia di disegni. Mezzo anno di studio matto e probabilmente disperatissimo. Un progetto iniziale con sette figure (cinque donne più due uomini, all'interno di una casa di tolleranza) ispirato a uno dei miti della pittura spagnola, El Greco. E poi il confronto inevitabile con Matisse. E l'eco della scultura africana. E gli innumerevoli studi per alloggiare nel bordello una fetta di anguria. E le figure maschili che si stilizzano, cambiano, e alla fine risultano superflue, e scompaiono.

Dopo un mirabolante viaggio nei percorsi segreti del genio, il risultato rivela una umanità femminile e arcaica, capitata sulla terra, ma partita da un pianeta incredibilmente evoluto. Una umanità fino a ora ignorata dalla pittura. Donne possedute da sornioneria e insinuanti seduzioni. Occhi sgranati, immobili e sbarrati, singolarmente simili a quelli dello stesso Picasso, così come appaiono in fotografia.

Che realtà, che umanità è mai questa? I contemporanei, anche quelli più intelligenti, la capiscono e non la capiscono. Matisse, Braque, Apollinaire la scrutano nello studio, parlano d'altro, e pensano: «Strana cosa...». L'abbiamo già detto. Strana e sconvolgente.



Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)*, 1911-12, New York, The Museum of Modern Art.

Picasso aspetta quasi nove anni prima di esibire in pubblico il «mostro» che – lui lo sa – è destinato a rivoluzionare il pensiero visivo moderno. «Io non cerco, trovo» va ripetendo. «Trova» forse casualmente, ma non gratuitamente. «Trova» al termine della notte, cioè dopo una dura esplorazione del visibile, devota all'arte, su questo non c'è dubbio, ma carica di una poderosa curiosità di vita.

È un fatto che Picasso, in quasi perfetta sintonia cronologica con la formulazione della teoria della relatività di Einstein, arriva a rappresentare (per sua stessa dichiarazione) non solo ciò che vediamo per mezzo di uno sguardo binoculare, ma anche ciò che sappiamo dell'oggetto della pittura: arriva cioè alla definizione di una quarta dimensione (la dimensione «tempo») oltre alle tre tradizionali che governano la nostra percezione della realtà. Ciò accade in parallelo con l'idea del tempo psichico di Marcel Proust, con la relatività percettiva del tempo teorizzata da Bergson, con la destrutturazione della forma musicale di Stravinskij, con il tempo-energia dei futuristi. Il XX secolo nasce come secolo della Relatività.

Sulla scorta di queste idee Picasso, con Braque, crea il cubismo. Un anno. Due anni. Tre anni. Ma il genio dello spagnolo è troppo «mobile» perché non nascano progressive inquietudini. Nella primavera del 1917, Pablo si allontana da Parigi verso l'Italia e il Mediterraneo (verso gli archetipi non così lontani della sua cultura), proprio per inquietudine. Non ne può più dell'accademia

cubista che – suo malgrado – si è consolidata. Nessuno interpreta il suo pensiero meglio di Jean Cocteau, compagno di avventure nel viaggio italiano:

Una dittatura pesava su Montmartre e Montparnasse. Si attraversava il periodo austero del Cubismo e gli oggetti che stavano sul tavolino di un caffè e le chitarre spagnole costituivano gli unici piaceri permessi. Il peggio fu che dovevamo raggiungere Diaghilev a Roma, e che il codice cubista interdiceva ogni viaggio, eccetto quello da Place des Abesses a Boulevard Raspail.

Picasso torna sui suoi passi, per recuperare, proprio a Roma, le radici mediterranee.

Non dimenticherò mai lo studio di Picasso a Roma: una cassetta conteneva il modello di *Parade*, i suoi alberi, la sua baracca: su una tavola, dinnanzi a Villa Medici, Picasso dipingeva il Cinese, i Managers, l'Americana, il Cavallo.⁶

Chi parla è ancora Cocteau. Lo studio romano di Picasso – siamo, l'abbiamo già detto, nella primavera del 1917 – si apre su via Margutta, e i misteriosi personaggi che l'artista rappresenta nel sipario sono i protagonisti di un lavoro teatrale, *Parade*, che andrà in scena il 18 maggio a Parigi. Libretto di Cocteau, musiche di Satie, regia di Diaghilev, scene di Picasso.



Pablo Picasso, *Scenografia per il balletto «Parade»*, 1917, Parigi, Musée National d'Art

Un team addirittura leggendario. Ed è proprio per raggiungere Diaghilev, impegnato al teatro Costanzi di Roma, che si mettono in viaggio il pittore e il «Grande Narciso» Cocteau, giovane, ma già celebre poeta.

Si terranno il muso per intere settimane, perché Pablo farà di tutto, con successo, per modificare il testo originale, e a questo fine stringerà anzi un'alleanza con Satie. Picasso si infuria per i raid notturni del francese con i ballerini di Diaghilev, anche se, per parte sua, seduce una ballerina, Olga, che sposerà di lì a poco. Ma, uniti, i Dioscuri Picasso e Cocteau scrivono una pagina fondamentale e rivoluzionaria (anche se qualcuno ha voluto definirla «reazionaria»: ma siamo appunto al cuore dell'«avanguardia del dubbio») della pittura, anzi della cultura moderna.

Il sipario di *Parade* è infatti opera inspiegabile, «anacronistica» e fuori dal tempo. Cavalli alati, arlecchini distratti e avventurieri barbuti conversano in un pomeriggio aperto davanti a un vulcano che potrebbe essere il Vesuvio, e ci portano nel più geniale capriccio dell'arte contemporanea. Picasso ha rotto con i triangoli, i rettangoli e le infinite esercitazioni sulla forma proprie di un'accademia cubista di cui non solo è padre, ma rimane il profeta riconosciuto da tutti.

Le figure e gli spazi si attengono a una riconoscibilità e a un equilibrio quasi classici. Senonché, sono tutti «personaggi in cerca di autore» (proprio come quelli di Carrà). Vivono su un palcoscenico, recitano una commedia che forse ha senso e forse non ne ha (come la vita, d'altronde), inscenano, con placida incoscienza e garbate movenze, lo spettacolo dell'assurdo.

Anche per Picasso, qui e ora, la pittura cambia registro, e abbandona le infinite avventure formali che l'hanno guidata nei primi quindici anni del Novecento. Si potranno trovare equivalenze – abbiamo già cominciato a dirlo – con il Carrà grottesco e primitivo di questi stessi mesi. Ma Picasso (in sintonia con il solo de Chirico) va un po' più avanti. Entra nei territori mentali e visivi dell'assoluto arbitrio, grazie al quale l'arte proteggerà le sole (ma non scarse) risorse che costituiranno il suo bottino prossimo venturo.

È anche un ladro, Picasso. Un meraviglioso rapinatore che non trascura immagine o parola carpita al vento pur di giungere alla cassaforte, che è la nuova «realtà». Roma diventa luogo privilegiato della scorreria più fruttuosa di tutta la sua vita. Pablo passa per piazza di Spagna e fa incetta delle cartoline ricordo con le donne ciociare nei loro costumi. Si innamora delle stampe ottocentesche di Pinelli. Visita le Stanze di Raffaello. Guarda le sculture classiche. A Napoli e a Pompei, scopre la pittura antica, archetipo di ogni ulteriore immagine occidentale.

Vita. Arte. Avidità. Tutto da rivedere e da rielaborare. Ma con un'idea chiara in testa: l'arte non può essere sprecata nella gratuità. L'arte deve tornare agli archetipi, ai «primari», alle verità sostanziali che si sprigionano dall'origine dei tempi, verità che possono essere occultate in una cartolina turistica o in una stampa popolare assai più che nel lavoro di molti pittori.

Ecco: questo non può essere ritenuto un «ritorno all'ordine». Questa, a suo modo, è vera avanguardia: un passo avanti verso una figurazione che, quanto più arriva da lontano, tanto più è destinata a «creare futuro».

Nascono infatti capolavori fondamentali del Novecento, che si inseguono fino al 1924. Teste femminili dipinte in un chiaroscuro di legno e di alabastro, madri primigenie che ci guardano con occhi sbarrati per capire se siamo fedeli ai principi fondamentali del nostro essere uomini. Bagnanti poderose e affascinanti che sembrano rapire la chiave stessa della «bellezza» in pittura. Donne in corsa potenti come autocarri, ispirate a sofisticati modelli raffaelleschi: invincibili amazzoni che saranno ben presto padrone del mondo.

Picasso beve il suo calice «anacronistico» fino in fondo. Poi confessa a se stesso che dalla modernità non si può mai veramente prescindere. E alla fine, trova la chiave di una modernità che non insegue il «nuovo», che non insegue nulla se non la propria verità nel rapporto col mondo. Forse è l'unico, fra gli artisti commentati in questo libro, a farlo con naturalezza. A coniugare – verso il futuro – modernità e tradizione.

Il traguardo più alto è naturalmente costituito da *Guernica*, dipinto nel 1937.

Apparentemente, non vi è alcun sofisticato dilemma intellettuale nei ventisette metri quadrati di tela. Lo spagnolo Picasso reagisce con sdegno e furente pietà al bombardamento tedesco di una cittadina spagnola. Fa salire la struttura architettonica del dipinto lungo i lati di un triangolo isoscele. Il vertice si identifica con una candela, che avrà il compito di far luce sulle tenebre del mondo. Una luce più umana della vampa dentata della lampada alla sua sinistra, che urla come un monito di vendetta. Le forme laterali al triangolo trovano un loro equilibrio, e sono due uomini irrigiditi nel terrore finale, cui si aggiungono il toro dei più intimi miti iberici, il cavallo che nitrisce per lo sgomento e, in basso, un corpo defunto, con le braccia abbandonate.

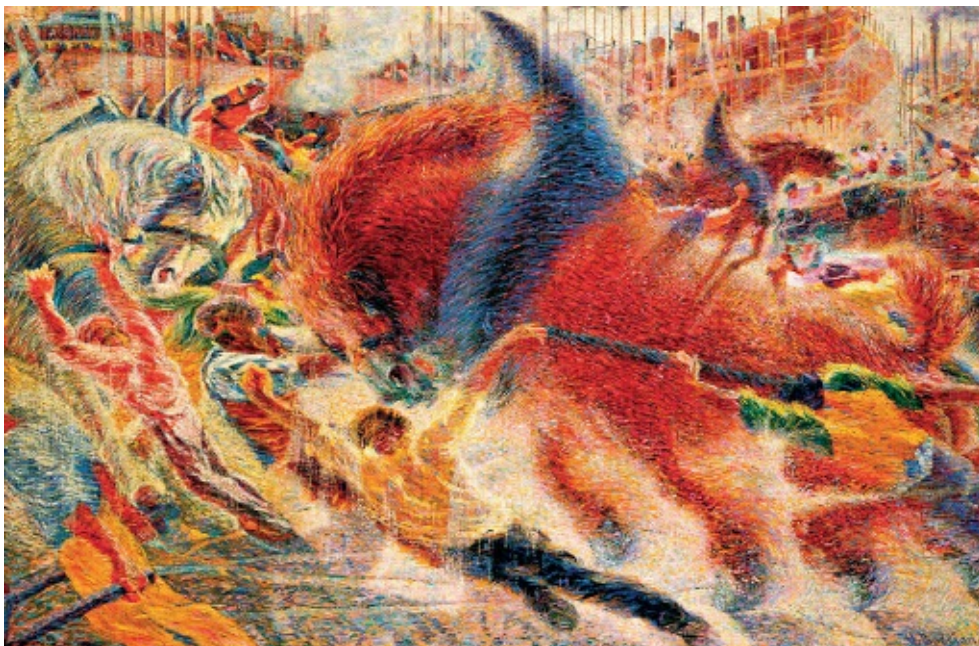


Pablo Picasso, *Due donne in corsa sulla spiaggia*, 1922, Parigi, Musée National Picasso.

In questo dipinto tutto è straordinario e unico – moderno e tradizionale –, se rapportato alla pittura contemporanea. Di Picasso, è geniale anzitutto il linguaggio, un rilancio del cubismo che ha dimesso ogni intento analitico descrittivo sul reale, ed è divenuto uno strumento per scatenare le forme, e poi utilizzarle in una strepitosa arringa che obbedisce solo alla forza di convinzione. La stupenda intonazione di *Guernica*, solo bianco e solo nero, trasmette l'orrore, il fruscio e la lontananza di un film epico alle origini del cinema.

Picasso, con quest'opera, senza ideologie avanguardistiche o tradizionalistiche, dopo decenni, dopo secoli, torna a utilizzare la forza di convinzione della pittura. Nessuno dopo di lui – da Pollock a Magritte, a Warhol, per non parlare dei muralisti messicani Rivera e Siqueiros, ma direi meglio degli innumerevoli adepti dell'arte di coinvolgimento sociale o, come si dice, «politicamente corretta» – potrà più prescindere.

XI
UMBERTO BOCCIONI
La città che sale



Umberto Boccioni, *La città che sale*, 1910, New York, The Museum of Modern Art.

Fino a pochi decenni fa, dell'«interventista» Boccioni (1882-1916) era proibito parlare. Poi, la critica ha provvisoriamente deciso che l'artista detiene una sua luttuosa importanza negli anni stretti del futurismo; dopo no, dopo si infiacchisce in un confuso «ritorno all'ordine». La verità (speriamo oggi riconosciuta da tutti) è che Boccioni, fino allo scoppio della prima guerra mondiale, va annoverato fra i pochissimi giganti che hanno aperto le vie fondamentali della pittura nel XX secolo; e anche in seguito, nel suo brevissimo (ma anche lungo, a suo modo) addio all'avanguardia, ha anticipato quasi tutti sulla via di un dubbio che è stato assolutamente «di avanguardia» nei decenni a venire.

Memorizziamo intanto alcune citazioni sui suoi amori giovanili. «Sono da tre giorni a Milano. Oggi ho visto un quadro che mi ha fatto inumidire gli occhi. La *Pietà* di Giambellino a Brera. È la perfezione stessa. Il sogno di un artista non può andare più in là. C'è tutto. È terribile!!» Siamo nel 1907 e Boccioni ha venticinque anni. Adora i classici e gira per l'Europa alla ricerca della grande pittura. Aspira a diventare, egli stesso, un grande pittore. Eccolo, in settembre, a Monaco di Baviera. Annota nel suo taccuino: «Ho visitato la Pinacoteca antica, importantissima. Infinità di cose buone e alcune meravigliose: Dürer con l'autoritratto a 28 anni mi atterrisce... Ci vorrebbe un volume a parlarne».

E pochi giorni dopo: «Mi entusiasmano tutti gli artisti fino a Raffaello. Oh, mi inebriano, mi trasportano, sono un loro schiavo... Leonardo m'è venuto alla mente come non mai prima! Che intelletto divino! E c'è chi dice che la Scienza ha ucciso l'Arte. Ma può essere ciò?». Ancora, in dicembre: «Leggo Müntz, un libro sul Rinascimento. Le parole che dice su Leonardo Michelangelo Bramante Raffaello mi fanno scomparire come la neve al sole. Come posso credermi qualche cosa davanti a simili giganti?».

E poi una riflessione del febbraio del 1908: «Michelangelo! Come posso arrischiarmi con le mie parole a parlare di Lui? Chi sono io? Perché scrivo?»

Per me? Sì, forse questo mi permetterà di dire che m'inginocchio e adoro... Oh! Misteriosa potenza del genio! Io non posso seguirlo in tutto. V'è un punto in cui lo vedo varcare una soglia ed entrare nel Mistero. Adoro e basta».

Dopo l'importante sodalizio romano con Balla (di cui abbiamo già parlato), a Milano astro tutelare di Boccioni diventa Gaetano Previati, in gioventù legato alla scapigliatura, e in seguito divenuto uno dei campioni del divisionismo. È ormai assodato che fra il pointillisme francese e il divisionismo italiano corre un oceano. Seurat porta a una assolutezza metafisica, a un formalismo che genereranno, caso mai, il cubismo. Il colore filamentoso, simbolico, espressionistico degli italiani ha radici vitalistiche e tragiche che portano, appunto, al futurismo.

Se, grazie ai futuristi, il «furore» dei tempi nuovi si manifesta in nome di un uso sconvolgente della materia pittorica (come stiamo per vedere), ciò discende dai risultati ottenuti dalla cultura milanese nel mezzo secolo precedente, lungo il filone che parte dalla scapigliatura e passa per il divisionismo.

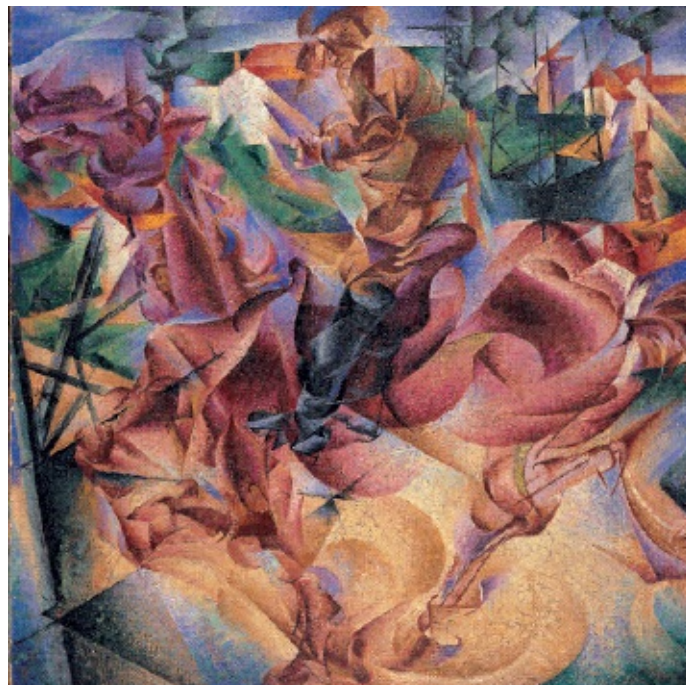
Opponendosi genialmente e intrepidamente alla visione francese (per antonomasia classica e statica), Boccioni intuisce che la pittura deve rappresentare anche una realtà «eraclitea», in movimento: non già la mutevolezza di luce impressionista percepita da un soggetto o da un occhio immobile, quanto l'inebriante percezione che unisce la mobilità dell'occhio all'ininterrotto flusso della realtà, proprio perché l'occhio è, esso stesso, elemento mobile e fluttuante nella corrente del reale. Pittoricamente parlando, la grande rivoluzione del futurismo è proprio questa. E la rappresentazione del movimento (cioè dell'energia) conosce due soluzioni fondamentali: se quella di Giacomo Balla, come abbiamo detto a suo tempo, è cronofotografica, quella di Boccioni può essere definita *materico-simbolica*.

«La città che sale», 1910, è uno dei quadri più intelligenti, potenti e anticipatori del XX secolo. La rappresentazione del movimento è ottenuta attraverso una spinta incalzante e continua di materia pittorica lungo la diagonale del dipinto, da destra verso sinistra. In ciò, Boccioni è erede di tutti i grandi «rappresentatori di movimento» che hanno sempre utilizzato, a questo fine, la dilatazione direzionata di una materia o linearistica o cromatica: il medioevale Maestro di Hildesheim, Donatello, Pollaiolo, Michelangelo, Bernini e via dicendo.

Ma a tale elevatissimo accorgimento tecnico Boccioni aggiunge un'emotività senza pari: il vortice spiralizzato di questa periferia battuta da un vento che frulla il tempo in una mostruosa moviola accelerata annega la fantasia dell'artista in una pittura che, già divisionista e simbolista, perde forma, perde contorni, perde dimensione, e preconizza i flutti di materia di una ancora

lontanissima Action Painting. L'onda si increspa, in basso a destra, con lo sciabordio sordo e minaccioso che annuncia la tempesta, e in una frazione di secondo scroscia infatti un fronte di colore alto come una montagna; il gigante rosso si sfracella sul selciato di periferia, assume una notturna ibridazione bluastra, si inerpica e china il collo scatenato di cavallo. Dall'immensa schiuma di risacca, come geniotti dalla lampada di Aladino, erompono operai invasati come Erinni, srotolano lunghezze anatomiche manieristiche verso l'apice alto a sinistra, e qui incontrano – in un moto inverso che è l'idea assolutamente geniale del dipinto – altre due teste equine prone e nitrenti nell'eccitazione della carica come bufali del Far West. Mentre il fantasma di una casa in costruzione, là in alto, si avvolge spettralmente nella sua corazza di tubi e di impalcature, a ricordare l'inquieto sonno della provincia italiana...

Questa, esattamente questa, è la pittura futurista. Poi arrivano i complessi di colpa (e anche di inferiorità) verso il cubismo. Qualche esitazione compare già in un capolavoro come *Materia*. È impossibile, ozioso, chiedersi se per l'arte del XX secolo sia più fertile la materia-furore dei futuristi oppure la forma-speculazione dei cubisti, anche se sul breve termine quest'ultima riesce ad arginare la spinta eversiva degli italiani (i gap non si recuperano in un balzo soltanto). L'una porta a Jackson Pollock, l'altra porta all'arte astratta.



Umberto Boccioni, *Elasticità*, 1912, Milano, Museo del Novecento.

Del cedimento di Boccioni verso il cubismo è testimonianza esemplare

Elasticità, 1912. L'artista è ancora animato dalla volontà di agglutinare e prostrarre la violenza tellurica della pittura che gli ha stregato la mano durante la stesura de *La città che sale*; ma il demone che lo condurrà presto ai ripensamenti più radicali ha già fatto la sua comparsa *sub specie scientiae*, o sotto le congelate spoglie dell'ordine accademico e della ragionevolezza compositiva; nei panni togati ed esiziali, per un meraviglioso selvaggio come lui, del pensiero analitico dei cubisti Picasso e Braque.

L'onda di materia squassata e lutulenta che andava ad abbattersi contro il bordo de *La città che sale* qui conosce scansioni, e pause, e flussi programmati del pennello, e una tavolozza rosata che segna l'ingresso nelle imprevedibili, nuove meditazioni del maestro. Faticatissimo e generosissimo, questo dipinto incarna come forse nessun altro la sconfitta della Volontà di fronte alla Rappresentazione; ed è la previsione simbolica di un nuovo viaggio che avrà conseguenze per tutta l'arte del XX secolo.

Con lo scoppio della guerra, il percorso mentale di Boccioni si fa infatti intricato, ma ancora una volta geniale. Apparentemente, il futurismo *era* la guerra, era sfida gioiosa alla morte. L'interventista Boccioni parte dunque, volontario, per il fronte. E scopre in poco tempo che cos'è, veramente, l'orrore. Giunti in fondo all'abisso, pensa, l'unica cosa che ci può salvare è l'arte.

Per conseguenza logica, l'arte cambia, e cambia lo stile. Boccioni ripensa ai maestri antichi cari alla sua adolescenza, pensa a quel Cézanne che, confessandosi con Emile Bernard, come abbiamo detto, ha sostenuto che bisogna dipingere «col cilindro, col cono e con la sfera». Il pensiero di Cézanne riavvicina Boccioni a un'idea di ricomposizione dell'immagine, in direzione di un'arte assoluta e «senza tempo».

Il *Ritratto di Ferruccio Busoni*, 1916, con la sua volontà potentissima di riappropriazione di uno spazio rispettoso del visibile, e con la sua profondità psicologica, è l'atto estremo di questo percorso. Busoni (che pure ha compiuto un atto di eroico collezionismo comprando *La città che sale*) detesta il futurismo, e qualcuno ne approfitta per sostenere la tesi che la svolta stilistica di Boccioni avrebbe motivazioni anche utilitaristiche. Una tesi che provocherà l'appassionata reazione, fra gli altri, di Aldo Palazzeschi:

Solamente chi non ha conosciuto Boccioni può cadere in questo equivoco. Le opere di quel momento, dobbiamo considerarle attraverso l'incontentabilità e l'implacabilità del suo spirito sinceramente rivoluzionario, attraverso la sua lungimirante e spietata intelligenza che gli faceva misurare i limiti di una nuova via fino dal suo inizio ... *Tornare* alla

propria origine ... significava costruire un trampolino di lancio e attingere nuova lena per una più audace e sicura conquista.



Umberto Boccioni, *Ritratto di Ferruccio Busoni*, 1916, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea.

Sarà lo stesso Busoni a propiziare l'incontro di Boccioni con Vittoria Colonna, ultimo e – è il caso di dire – disperato amore dell'artista.

Sui giorni estremi del pittore, alcuni documenti ritrovati recentemente gettano una nuova luce; la luce di un innamoramento energetico ed «energetico» (può essere diversamente per Boccioni?), che forse riveste una notevole importanza per la morte dell'artista, avvenuta in seguito a una caduta da cavallo.⁷ Non sapremo mai quanto l'improvviso amore per i cavalli derivi dal pensiero assillante di futuri attacchi militari, o dai complessi di inferiorità verso un'amante aristocratica che da sempre è un'amazzone provetta.

Quel ch'è certo è che, nel 1916, Boccioni punta un faro abbagliante sui grandi temi del «pensiero in figura» che domineranno il non lontano primo dopoguerra, il movimento dei Valori Plastici per esempio. È naturalmente inutile chiedersi come avrebbe potuto evolversi l'avventura del pittore negli anni seguenti. Boccioni è arrivato a un crinale estremo. Ed è lecito dire che ha

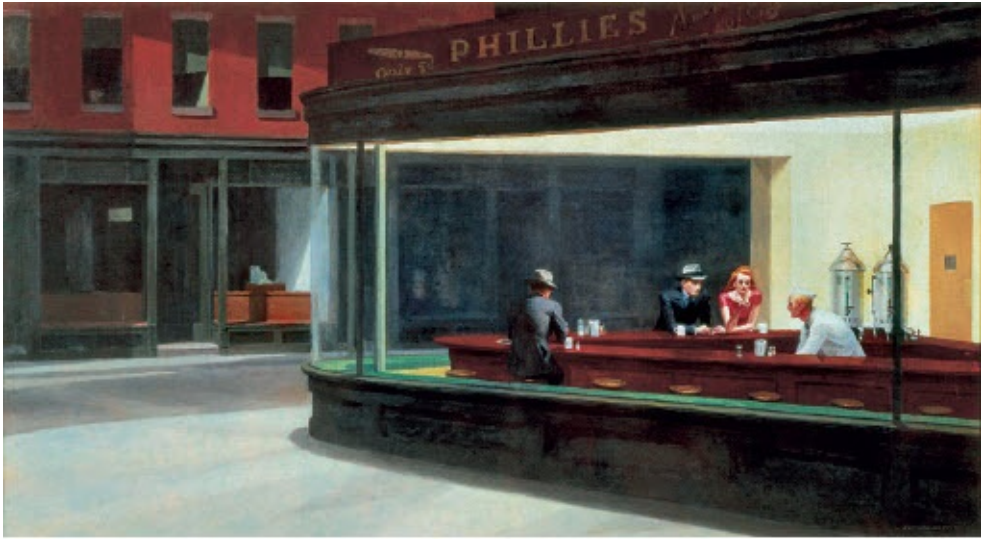
avuto in sorte il destino di tutti i «divini fanciulli»: quello di proiettare una luce intensissima che, per esaurimento delle energie vitali, può vivere un giorno soltanto.

La luce di un giorno, che condiziona l'arte di un secolo intero.

XII
MARIO SIRONI
Il gasometro
e
EDWARD HOPPER
Nighthawks



Mario Sironi, *Il gasometro*, 1922, Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano.



Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942, Chicago, The Art Institute.

Ovvero, la poesia delle città.

La pittura di Mario Sironi (1885-1961) è densa e greve, affondata in immagini che crescono su spessori di roccia e calce. È un artista fondamentale del XX secolo, l'italiano. E per ricordarlo, bisogna por mente ai risultati delle singole opere, dimenticando le ideologie collettivistiche che Sironi insegue con sempre più disilluso entusiasmo; bisogna quasi spogliare i quadri del loro retroterra ideologico, ancorché ciò possa risultare non facilissimo. Il fatto è che Sironi appartiene alla rara categoria degli artisti generosi: ha il senso dell'eroismo, dona di sé senza risparmio, ed essendosi trovato a vivere in infelici contingenze, accetta quel molto di eroismo esteriore e quel poco di eroismo reale che il mondo gli mette a disposizione. Alla fine, è scarico e deluso; non ha più riserve nel suo pur ricchissimo bagaglio morale.

Quando Sironi (già futurista e avanguardista) dipinge *Il gasometro*, nel 1922, tiene lontanamente conto dell'imposto spaziale passato dalla metafisica ai Valori Plastici. Ma non c'è opera meno metafisica di questa. È già straordinario che, nel mondo in technicolor che la pittura ha permesso di scoprire da mezzo secolo a questa parte, compaia un pittore che immagina in bianco e nero. Sarebbe banale incolpare la caliginosa Milano per avergli suggerito questa bicromia, perché nella stessa città, di lì a poco, nascerà il gruppo «chiarista».

No: è proprio la selvaggia malinconia di Sironi a costringere la tavolozza in questo innaturale manicheismo. L'unica parete chiara degli edifici è tagliata con la squadra da un'ombra incatramata come una strada asfaltata di fresco. E lì accanto giganteggia il fantasma gelido e cupo del gasometro, protagonista incombente ma non cattivo delle notti milanesi, presenza familiare e operaia che si fa strada fra sbattimenti di nebbie, risucchi di luci, e infinite, ispessite gradazioni di cementi inceneriti. Perché, eccoli lì i cieli invernali di Milano come li immagina Sironi: sono spatolate biaccose di calce, e fumi rappresi, e

catrami sporchi, e nevi ghiacciate sui tetti, e nubi illuminate di bianco, e la densità, proprio la densità fisica, dell'atmosfera.

Lo sfondo di questo dipinto, l'aria che avvolge le cose, è un brano di pittura assolutamente geniale e memorabile, che fa piazza pulita di molte piacevolezze atmosferiche, e apre su spessori materici presaghi del futuro.

Sironi è il poeta della città del XX secolo, Milano nella fattispecie. Nessuno nel secolo scorso, né prima né dopo di lui, ha saputo scavare tanto profondamente nell'anima di questa città, così come nessuno ha saputo approfondire nell'anima di New York al pari di Edward Hopper.

Un'aura metafisica non manca di avvolgere – parrebbe paradossalmente, visto che la pittura metafisica, come diremo per de Chirico, sembra essere cosa squisitamente europea – anche la notte di *Nighthawks*, dipinto realizzato dal pittore americano Edward Hopper (1882-1967) nel 1942; notte sospesa su un bar di Greenwich Avenue nella Grande Mela.

In sé, l'immagine è una meravigliosa, agghiacciante istantanea di un attimo visivo nella metropoli notturna. Case, luci, vetri, il bancone di un bar; e lì dentro le persone, come fantasmi, nella loro bellezza e nella loro solitudine. Tutto è semplicissimo, nella absolutezza appunto metafisica, e tutto è strepitosamente palpitante e umano. Anche la pittura è semplice, nel suo tonalismo riassunto e minimalizzato, un tonalismo degno di un Giorgio Morandi attento, più che al sedimento delle materie pittoriche, allo squillo, diremmo all'allarme, dei colori nella luce.

Se questa pittura fosse letteratura, quasi non utilizzerebbe gli aggettivi, come la scrittura di Dashiell Hammett o di Raymond Chandler. Qui infatti, per parole e per immagini, siamo nel cuore del romanzo, anche poliziesco, americano degli anni Trenta e Quaranta, e di un'espressione che, per nettezza e sospensione di significati, crea il grande fiume e l'immensa rivoluzione dell'arte d'oltreoceano nella seconda metà del XX secolo. Dietro a questi nottambuli c'è anche la nuova musica, e il nuovo jazz: non quello «caldo» di Charlie Parker che accompagna benissimo l'energia disperata di Jackson Pollock (ci arriveremo), ma quello «freddo» che sfocerà, non molto tempo dopo, nell'angoscia congelata di Gerry Mulligan e Chet Baker.

«Nighthawks» di Edward Hopper è dimostrazione quasi esemplare delle intenzioni di questo libro. Nato dalle emozioni del mondo occidentale, nel corso del tempo è diventato un moltiplicatore della poesia del mondo occidentale. Una rassegna delle citazioni del dipinto negli ultimi cinquant'anni sarebbe addirittura imbarazzante. Ne diamo solo alcuni esempi: George Segal, i fotorealisti degli anni Sessanta, Mark Kostabi, gli scrittori Wolf Wondratschek (con un poema), Joyce Carol Oates, Christoph Schlingensief, Erik Jendresen, i

registi Wim Wenders e Ridley Scott («quando giravo *Blade Runner* avevo costantemente con me una riproduzione del quadro per far capire ciò che volevo»), e poi la televisione, le parodie, e perfino i fumetti...

Quando un'immagine diventa un mito ed entra nel DNA di una civiltà, ne condiziona indefinitamente il patrimonio non di routine cromosomica, ma – come dicevamo – di eccezionalità poetica. Ne incarna il volto, perché ne rivela l'anima.

XIII
GIORGIO DE CHIRICO
Le Muse inquietanti



Giorgio de Chirico, *Le Muse inquietanti*, 1918, collezione privata.

Negli stessi anni del futurismo, la pittura conosce una delle sue periodiche uscite dal tempo, sulle tracce non completamente ritrovate di misteri primari e assoluti. Comincia cioè a valutare le possibilità non strettamente avanguardistiche, o ambigualmente avanguardistiche, che coinvolgono molti protagonisti di questo libro. Non deve stupire, tutto ciò. Se la si slega dal concetto di «avanguardia», l'arte contemporanea non ha direttrici privilegiate. Non ha anzi nemmeno direttrici, e sostenere, per esempio, che la corsa futurista non si è più fermata, significa semplicemente alludere a una ripresa dei suoi temi in diverse situazioni e in anni lontani, per esempio nell'Action Painting americana.

L'arte dell'uomo contemporaneo non è una strada: è un prisma, le cui facce corrispondono ai fasci di luce che l'uomo ha saputo gettare su un mondo chiuso e inaccessibile. Tutte parole che si attagliano perfettamente alla pittura di Giorgio de Chirico (1888-1978). Ed è in qualche modo paradossale che un artista che è stato fra i primi a concepire un'arte non legata all'avanguardia, che ha anzi polemizzato apertamente con l'avanguardia, sia rimasto sempre legato, alla resa dei conti, con i meccanismi comunicativi dell'avanguardia. Ne parleremo in seguito.

La pittura metafisica ha un padre, esattamente lui, Giorgio de Chirico, che utilizza questa parola, nel titolo di un dipinto, già nel 1910. Ha un ascendente ideale, che è la filosofia tedesca e segnatamente il pensiero di Nietzsche e Schopenhauer. Ha un manager (oltre che un protagonista), che è Carlo Carrà, il quale in anni avanzati, dopo il 1917, si incarica di diffondere la sigla per il lavoro relativamente affine di alcuni pittori. Ha un luogo sacro di riunificazione, che (come abbiamo visto a proposito dello stesso Carrà) è Ferrara, dove negli anni della prima guerra mondiale si incontrano de Chirico, suo fratello Savinio, Carrà, de Pisis, a pochi chilometri dalla Bologna di Giorgio Morandi. Ha una poetica, che si identifica con l'indecifrabilità del significato degli oggetti nello spazio. Ha una collocazione culturale, che la

pone a metà strada fra il «ritorno all'ordine» e la poetica dell'«oggetto inutile» di un movimento iconoclasta come Dada.

E ha uno stile, che è opera meravigliosa e unica di colui che si definirà, con occulta ironia proprio metafisica, *pictor optimus*. Quando Giorgio de Chirico (nato in Grecia e educato a Monaco, gonfio cioè di echi classici e di un pessimismo «metafisico» mitteleuropeo), in un precocissimo 1910, dipinge *L'enigma dell'oracolo*, dimostra ancora devozione a un simbolista come Arnold Böcklin, di cui riprende il motivo della figura curva e anchilosata sotto il peso della meditazione e della nostalgia.

Il cielo, le nuvole, il paesaggio, e anche il selciato prelevato da antichi viadotti classici, conservano remore di pittura naturalistica e accademica. Ma il vano spaziale di questo imprevedibile patio affollato di stupori è così stupendamente e assurdamente bloccato in una prospettiva neoquattrocentesca, è così spiazzante quel *séparé* con tenda che occulta l'intimità nientemeno che di una statua classica, appare così superbamente credibile il mistero orfico della figura che si interroga sul senso della bellezza in un golfo mediterraneo, che la fantasia tocca territori, o pianeti, mai prima esplorati dall'arte. I pianeti dell'assurdo, di un algido eppure straordinariamente commovente nonsense.

Se si riflette sul fatto che in questi mesi Boccioni lavora a *La città che sale*, sarà chiaro come l'arte contemporanea ponga mano nello stesso momento a due facce del suo prisma opposte come il Polo Nord e il Polo Sud: da un lato, la più tragica e consumante evoluzione della materia, cioè la morte perpetua; dall'altro, la stasi intellettuale, quasi divina, sugli orizzonti del creato, cioè una irrigidita vita perpetua.

Quando infatti raggiungiamo de Chirico al tempo del suo incontro con gli altri metafisici, ne *Le Muse inquietanti* del 1918, è evidente che il lungo viaggio dell'artista nella relatività del tempo, alla ricerca di pianeti mai esplorati dell'immaginazione, non solo è proseguito con incalzante coerenza, ma si è concluso felicemente.



Giorgio de Chirico, *L'enigma dell'oracolo*, 1910, collezione privata.

Implacabile agrimensore extraterrestre, de Chirico lancia uno sguardo dalla navicella spaziale. Vede per primo la luce stupenda e sinistra di Orione, un cielo che misteriose composizioni chimiche dell'atmosfera colorano di un verde intenso come si ammira solo nell'acqua di certi laghi alpini, d'estate; questa tinta follemente abbagliante di opacità non sfuma in rosa o in azzurro, come sulla terra, ma in una piccola nota gialla scandita come un tuorlo d'uovo, un giallo che impregna di sé tutta la luminosità diffusa, un indefinibile chiarore color mattone, che non conosce le attenuazioni e i passaggi noti sul pianeta Terra, ma proietta, più che ombre, lame di buio, improvvisi anfratti neri nei quali è già scesa la notte. Le «ombre colorate» degli impressionisti, su questo mondo, non avrebbero senso.

Poi de Chirico vede le cose, le forme. Ciò che inquieta è che non accade nulla. Il castello di Ferrara è schematizzato come una scenografia teatrale; il cielo verde cupo è privo di atmosfera, come accade forse su Marte o nella costellazione di Aldebaran. Si vedono fabbriche urbanisticamente insensate. E tutto il primo piano è appunto un palcoscenico, rappresentato con una metodica prospettiva geometrica, come se lo stesso occhio dell'artista, abbacinato da tanto supremo algore paesistico, per rappresentarlo non potesse che ricorrere ai più rigorosi strumenti della scienza figurativa.

Lì, i personaggi in cerca d'autore, che sono dei manichini (e intendono rappresentare le Vestali), stanno: uno seduto (perché l'attesa sarà lunga), uno in posizione di riposo. Fanno loro compagnia una maschera africana, e un

pallone colorato da mare, opportunamente compresso al fine di ridurlo a un parallelepipedo.

Si può sapere di più? Non si può sapere di più perché non c'è nulla da sapere. Non esistono risposte perché non ha senso porsi domande.

De Chirico possiede l'esattezza di eloquio, la scelta rara e perfetta di aggettivi, il senso dell'enigma, di Franz Kafka. Come lui, e come la maggior parte dell'immagine figurativa del XX secolo, pensa che il massimo di ambiguità corrisponda al massimo di precisione. Non è con la passionalità e con la violenza che si estorcono confessioni alla bocca cucita della Sibilla.

Il che già ci dice chiaramente che fin qui – volente o nolente – de Chirico ha inventato pittura «di avanguardia».

Ma la svolta, la sua svolta, è alle porte. Nel 1919, l'artista non ha ancora placato la propria ira verso Carrà (responsabile di essere diventato regista e manager della metafisica) che proclama la sua conversione: «Mi fregio di tre parole che voglio siano il suggello di ogni opera mia: *Pictor classicus sum*». Lo fa dopo aver identificato con chiarezza i propri antenati filosofici e artistici.

Fu al museo di Villa Borghese, una mattina, davanti ad un quadro di Tiziano, che ebbi la rivelazione della grande pittura: vidi nella sala apparire lingue di fuoco, mentre fuori, per gli spazi del cielo tutto chiaro sulla città, rimbombò un clangore solenne, come di armi percosse in segno di saluto, e con il formidabile urrà degli spiriti giusti echeggiò un suono di trombe annuncianti una risurrezione.



Giorgio de Chirico, *Il ritorno del figliol prodigo*, 1919, collezione privata.

La nuova via viene festeggiata con un singolare dipinto, *Il ritorno del figliol prodigo*, che è esemplare di ciò che de Chirico intende per *pictor classicus*, e che potremmo definire un collage dipinto, i cui frammenti non sono soltanto oggetti, ma particolari di opere di antichi maestri. Paolo Baldacci e Gerd Roos hanno identificato, nella tela, riprese da Carpaccio (per le due figure centrali, che peraltro, all'origine, erano manichini senza volto), da Andrea del Sarto, da Picasso, da Mantegna.

Nel figliol prodigo va individuato l'artista stesso, tornato fra le braccia del padre, che – con metafora trasparente – ha le sembianze di Tiziano.

Poi c'è la testa scolpita collocata in basso a sinistra. I due studiosi citati chiariscono che «si tratta della precisa riproduzione, ma trasformata in marmo, della testa del *San Sebastiano* di Andrea Mantegna conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il gioco intellettualistico, qui, si fa veramente sottile. A terra, Mantegna aveva dipinto una testa di pietra specularmente identica a quella del martire, sfruttando l'ambiguità creata dalle due differenti materie: la carne viva e il sasso inerte. La materia viva è transitoria, muore e si corrompe, e ciò che invece sembra morto resta per sempre. Scrive Savinio: "La realtà è mobile e transitoria. È l'opposto però dell'arte, che quanto a sé è ferma e duratura". La citazione dal Mantegna

riprende proprio questo concetto: l'arte deve fissare il "momento metafisico che rivela l'eternità di ogni essere e di ogni cosa"». ⁸

Si tratta di un'opera quasi incredibile, nel suo tortuosissimo intellettualismo. Ma è un'opera sostanziata, come sempre, di assoluta magia. Un'opera, ancorché programmaticamente «classica», talmente ancora impastata di spirito d'avanguardia da piacere al nascente gruppo dei surrealisti, a Parigi, e alla loro idea di «spaesamento».

Surrealisti – peraltro – con i quali de Chirico non mancherà nuovamente di irritarsi, dando vita a una polemica che si protrarrà per decenni, e che indurrà l'artista ad approfondire le proprie sperimentazioni tecniche sulla materia stessa della pittura (come un maestro antico), e ad aprire addirittura un suo periodo «barocco», nonché altre – pressoché inesauste – avventure.

De Chirico è così: silenzio nel cuore, e polemica, o capriccio, nelle parole. È – lui sì – un vero *blade runner*. Corre su una lama. Da un lato, un'immaginazione altissima, dall'altro un ferreo gusto del nonsense, cui non rinuncia fino all'ultimo giorno della sua vita. D'altronde, le due facce della medaglia, altezza creativa e percezione dell'assurdo, sono le chiavi per capire tutto il XX secolo.

L'«uscita dal tempo» di de Chirico è insomma molto particolare. È un'uscita che si materializza, e si protrae nei decenni, sempre con una strizzata d'occhio, insistiamo su questo punto fondamentale, all'avanguardia. Fino all'ultimo dei suoi giorni, il *pictor optimus* gioca da maestro la carta dell'ironia. Ironia su tutto, anche sull'autenticazione delle opere a beneficio del collezionismo, anche sulla loro datazione. «Perché rifà oggi i quadri metafisici?» gli domandano negli anni della vecchiaia. «Perché me li chiedono», è la disarmante risposta. E lo stesso *Figliol prodigo* – dopo l'esempio assoluto delle innumerevoli *Piazze d'Italia* – resta sorgente emblematica dell'immagine nell'Occidente moderno, per la convivenza inestricabile di genio, cultura, gratuità e cialtroneria.

Permarrà sempre, in de Chirico, un sottile e capriccioso distacco. E il suo «ritorno all'ordine» sarà talmente dichiarato da far diventare l'artista figliol prodigo e apostata dell'avanguardia che ha creato, per rinnegarla.

XIV
GIORGIO MORANDI
Natura morta



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1929, Milano, Pinacoteca di Brera.

Passa una luce di calce e di miele sul primo *Paesaggio fuori Porta Santo Stefano* che Giorgio Morandi (1890-1964) dipinge su cartone a vent'anni, nel 1910. Una luce che inzuppa di tenerezza gli alberi striati di verde chiaro, e che – sorprendentemente – gonfia i volumi delle cose con un color inchiostro che diventa malva, costringendoci a una precisazione importante: il dipinto non va riferito alla primavera di quell'anno (come si è sempre fatto), ma va datato all'estate, dopo la visita fondamentale alla Biennale di Venezia, dove Morandi vede per la prima volta Manet, Renoir, Seurat, e soprattutto Monet.

Una idea cromatica così estranea al chiaroscuro accademico (Morandi va soppesato a millimetri di pittura, meditati come metri di tela ricoperti da cento «fa-presto» dell'arte contemporanea) ha una paternità inconfondibile, che va ricercata nelle «ombre colorate», volute non tanto dall'impressionismo quanto proprio da Claude Monet. Se la strada, le case e il cielo sono invece impastati con una materia gessosa tritata dai calanchi delle colline bolognesi, qui sì dovremo ammettere che l'artista non intende abbandonarsi più di tanto all'«attimo luminoso» impressionista ma pensa alla struttura spaziale di Cézanne, che ha ammirato (e capito) da ragazzo nelle riproduzioni in bianco e nero, e che adesso, dopo la visita alla Biennale, può commisurare sul corpo vero, e non interamente riproducibile nella pubblicazione a stampa, della pittura francese.

Il risultato è di incantato e profondo stupore; di innamoramento giovanile, se vogliamo, ma soprattutto di meditazioni formali che già tendono a costruire le proprie arcane e inflessibili roccaforti. Stiamo parlando del piccolo dipinto di un ventenne, e già potremmo scrivere un volume sulle scelte, si direbbe inevitabili, operate da Morandi nell'arte del XIX e del XX secolo. Non ci si poteva aspettare di meno, dall'adolescenza di un genio.



Giorgio Morandi, *Paesaggio fuori Porta Santo Stefano*, 1910, Bologna, Museo Morandi.



Giorgio Morandi, *Mazzetto di fiori*, 1903-1905, Bologna, Museo Morandi.

In verità, la prima stupefacente sorpresa la si incontra già nel *Mazzetto di fiori* che va datato al 1903-1905. Non si crede ai propri occhi. Non tanto perché il dipinto anticipa un analogo tema pre-metafisico del 1916, ma perché è in consonanza con intuizioni che la pittura sta mettendo a punto proprio in questi anni, e nelle situazioni più avanzate dell'avanguardia.

Si è soliti liquidare il problema con un riferimento al Doganiere Rousseau. Ma a quelle date, per quanto ne sappiamo, Morandi non conosceva ancora il naïf principe della pittura contemporanea. E c'è di più, molto di più. La convivenza spaziale e cromatica di fiori e foglie artigliate sul cielo azzurro-malva allude chiaramente a una luce eccitata ma non più trascorrente (quindi non più impressionista), una luce tonale e sintetizzata che, in una parola, può trovare un riferimento solo in quella di Matisse.

Ma poi c'è il sorprendente incanto del piano d'appoggio: una stesura aranciata, monocroma e illuminatissima, su cui si sgranano, con finta ingenuità, approssimative onde verdi e vermiglie. Nulla è più vicino al Matisse «decorativo» (quello che risponde a *Les Demoiselles d'Avignon* di Picasso, come abbiamo visto) di questo piccolo brano di pittura. Miracolo o casualità? Di certo, i successivi raggiungimenti del francese partiranno da una miscela pittorica e ideale assai simile a questa.

«Pittore monotono», si è detto di Morandi. Non scherziamo. In realtà, le cose stanno così: dal 1910 al 1920, l'artista cambia stile cinque volte, e sempre su posizioni di avanguardia. Doppia la fatale, distillatissima adesione al futurismo (se si tratta di andare nel futuro, pensa Morandi, andiamoci: le modalità però le decido io...), raggiungiamo adesso l'artista nel supremo periodo della metafisica. La constatazione più sorprendente (ancora una volta...) è che la temperie «ferrarese» irretisce anche un pittore ritenuto schivo e riottoso come il bolognese; un pittore, inoltre, di propensione tanto «francese» – come abbiamo visto – da rendere imprevedibile un attracco così assoluto e «italiano».

Vero è che Morandi avverte nell'idea metafisica una utilità del tutto personale. Se Carrà riconduce tale idea a un'ipotesi neoprimitiva e neotrecentesca, Morandi intuisce la possibilità di elevarla a un «assoluto formale» che, almeno tendenzialmente, ha il solo corrispettivo mentale nell'opera di Piero della Francesca. Se de Chirico è extraterrestre e Carrà è «teatrale», il bolognese è domestico ma zenitale, proprio come la luce dell'antico maestro di Borgo San Sepolcro.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1918, Milano, Pinacoteca di Brera.

Natura morta del 1918 è un quadro diabolicamente perfetto e inspiegabile. È la luce a tenere insieme queste poche forme regolari, ad avvolgerle come un liquido che fa convivere le realtà più incoerenti, a inchiodarle, come una malìa, in posti e pose che sembrano determinati da sempre. Una luce tersa eppure intima, domestica eppure distante, una vibrazione di particelle che soffia da sinistra, e si posa come polvere in ogni millimetro della tela, una luce che, pur in questa minuziosissima analiticità, ha la temerarietà di affrontare immense campiture beige, e bianche, e brune, e crema: campiture così grandiose, se rapportate al «passo» del dipinto, da risultare più ardue di un intero muro affrescato da Paolo Veronese, così come un chilometro, per un insetto, è infinitamente più lungo del volo fra due capitali per un jet.

Una luce atmosferica che sa creare «distanza» fra il color castagna del manichino e il bianco, letteralmente ritagliato, del cubo retrostante. Una luce che accetta il modellato chiaroscurale della bottiglia e della lunga forma cilindrica, ma poi interviene a smussare i chiari e gli scuri (nel cilindro diventano nulla più di tre strisce impercettibili di bianco e ocra), immettendo in queste forme una specie di bagliore interno, tanto più nitido e accecante nel cubo dello stesso colore. Una luce così assoluta da far rintoccare le tre fondamentali zone cromatiche sovrapposte, con una perfezione ignota anche a Mondrian, e poi ad artisti che hanno vissuto di simili idee, come Mark Rothko. Una luce così internata al cuore, così familiare, da indurre a vedere un caminetto in quella che è invece una «fuga» bachiana di forme astratte in prospettiva.

In un'arte insidiata come quella contemporanea, Morandi afferra il

testimone della grande alchimia pittorica del passato, rimanendo «provinciale», «piccolo borghese», intimista, lirico, e anche poi drammatico e perfino scostante: i molti aspetti che appartengono alla grande poesia.

Il «vero visibile» arriva, anche per Morandi, negli anni Venti, con una quasi inevitabile adesione al clima e all'azione dei Valori Plastici. La rivista pubblica riproduzioni di suoi dipinti; egli partecipa a tutte le esposizioni del gruppo. Intanto studia, con raddoppiato vigore, il «solito» Paolo Uccello, ma anche Caravaggio, Gentileschi, Raffaello e Ingres.

Scriverà di lui, nel catalogo di una mostra, Giorgio de Chirico:

Morandi si macina pazientemente i colori e si prepara le tele e guarda attorno a sé gli oggetti che lo circondano, dalla sacra pagnotta, scura e screziata di crepacci come una roccia secolare, alla nitida forma dei bicchieri e delle bottiglie. ... Egli guarda con l'occhio dell'uomo che crede, e l'intimo scheletro di queste cose morte per noi, perché immobili, gli appare nel suo aspetto più consolante: nell'aspetto suo eterno.

Il cammino del pittore bolognese prosegue senza sosta. Nel 1921, un'altra fase può dirsi conclusa, e Cesare Brandi annota:

Nel proporsi degli oggetti, come frammenti di natura, l'artista coglie ora una equivalenza fenomenica di tutti gli aspetti: né le ombre hanno minore realtà dei corpi solidi, né questi più consistenza delle ombre. Oltre tale apparenza non godono di evidenza apodittica. E già naturalmente, nell'immagine, gli oggetti possono scambiare la corporeità con le ombre ... Rinunziando ad ogni perspicuità ottica, l'immagine riesce a fissarsi nel flusso, improvviso e impreciso, con cui sorge dalla coscienza.

In questo tempo, Morandi formula riflessioni doppiamente geniali. Da un lato, l'artista recupera la pittura che gli sta alle spalle, e tanto regredisce nella catena genetica dell'arte moderna da incontrare il Settecento terso e inquietante di Jean-Baptiste Chardin, e perfino quello equivoco di Giuseppe Maria Crespi (di cui conserva due opere nella collezione privata, che è una specie di prezioso abbecedario della sua educazione sentimentale). Dall'altro, sfida i signori dell'Astrazione, spinge anzi la propria temerarietà in una lunga volata affiancata con Mondrian, uno sprint che si scioglie solo quando Morandi rifiuta il giuramento supremo, che postulerebbe la rottura di ogni ancoraggio con il visibile.

L'incontro con Chardin avviene per esempio nella *Natura morta* del 1929, opera unica in tutto il panorama internazionale, un quasi assurdo punto di

equilibrio fra passato e insidie ottiche eccezionalmente moderne.

L'artista ha abbandonato l'algida rarefazione della metafisica. È tornato alla realtà, alle bottiglie, e chicchere, e cuccume di un interno piccolo-borghese. Ma non si pronunci la parola «Ottocento», per questo quadro, non si avvilita tale suprema semplicità leopardiana in dimensioni di piccolo naturalismo. Pensando appunto a Chardin, Morandi è caso mai settecentesco, e unisce acquisiti ordini mentali illuministi a incatenanti dolcezze familiari che stillano luci di ambra, e fermano l'arte in quel passaggio che divide e coniuga il classicismo col romanticismo: l'epoca di Giacomo Leopardi.

E tuttavia, in tanta spoglia dolcezza, quale tagliente minaccia è occultata dietro a questa attenuata ma elevatissima tonalità color lavanda! Gli oggetti di accarezzate verità domestiche sono arroccati come torrioni medioevali, proprio come la *turris eburnea* in cui Morandi viene accusato di vivere, e non c'è posto di guardia, merlo o garitta che non abbiano un loro luogo definitivo ritagliato nell'universo.

«Nulla è più astratto del reale» dice Morandi. L'oggetto pittorico è come la materia delle cose, che si modificano, secondo il principio di indeterminazione di Heisenberg, nel momento in cui vengono sottoposte a osservazione. Gli stessi poveri arnesi di cucina sembrano associarsi e chiudersi a ogni possibile dialogo. Se ne stanno lì, immobili eppure parlanti, «oggettivi» eppure logorati da una estenuante soggettività; si portano dietro tutti gli equivoci di un reale affastellato di cianfrusaglie reticenti, in cui non è neppure più possibile ricercare alfabeti criptici (come fecero i simbolisti) o metafisici. Stanno lì, nella loro impavida nullità esistenziale.

Non è questo sentimento di estraneità la chiave poetica di una lontanissima Ecole du Regard? Non è questo il dubbio che nulla sia «più astratto del reale»? Non è questo mistero conoscitivo e creativo che ha fatto amare Morandi da innumerevoli artisti moderni (europei e americani), e indotto a dedicargli un omaggio nientemeno che Claes Oldenburg? Ancorché segreto e «provinciale», Morandi è uno dei maestri più invocati del nostro tempo, e più citati dal cinema (si ricordi «La dolce vita» di Fellini e «La notte» di Antonioni) e dalla fotografia.

Voyeur ante litteram, Morandi osserva il mondo. Il fatto che possa vederlo sotto nebbie settecentesche non attenua l'enorme, imbarazzante fissità del suo sguardo, la sua forza di penetrazione, giorno dopo giorno, si direbbe, più vicina al cuore della verità, quel poco o molto di verità che passa attraverso l'organo della vista, che in lui diventa filosofico e totalizzante come forse in nessun altro pittore contemporaneo.

La vena «pura» e «serena» di Morandi lotta per anni con misteriose sorgenti torbide e insidiose. Ma quanto più si inoltra nell'età, tanto più

l'artista nega una legge ritornante nell'arte, legge che vuole i «grandi vecchi» (Tiziano, Michelangelo, Jacopo Bassano...) sprofondati in una loro «informalità».

La pupilla di Morandi – al contrario – si fa vitrea e implacabile, quasi disumana. Morandi sbarra gli occhi davanti al paesaggio, e, in momenti di eccezionale allucinazione (chi poteva sopporre un Morandi allucinato?), in *Cortile di via Fondazza*, 1958, arriva a concepire muri tersi e rivelati da bagliori termonucleari, mentre il cielo cobalto trattiene la scia bianca di due reattori.



Giorgio Morandi, *Cortile di via Fondazza*, 1958, Bologna, Museo Morandi.

Di fronte al dipinto ancora umido di colore, mormora: «C'è qualcosa di sinistro...». E questa sarà, sei anni prima della morte, la sua unica concessione alla letteratura.

XV

GEORGE GROSZ

Ritratto del poeta Max Herrmann-Neisse



George Grosz, *Ritratto del poeta Max Herrmann-Neisse*, 1927, New York, The Museum of Modern Art.

Un'altra sorgente dell'immagine dell'Occidente moderno è la Nuova Oggettività tedesca (Neue Sachlichkeit), che sul «realismo» del XX secolo ha avuto un'importanza decisiva. Per George Grosz (1893-1959), insieme a Otto Dix la voce più alta del movimento, l'incontro con l'avanguardia si identifica – negli anni della prima guerra mondiale – con l'adesione a Dada, vero motore dello sconvolgimento che investe tutta l'arte europea, segnatamente mitteleuropea. Le opere precedenti sono di formazione e di apprendimento, e non producono risultati particolarmente significativi. In secondo luogo, per l'artista è fondamentale il rapporto programmatico con l'antica arte tedesca, passata al vaglio (come accade anche a un altro protagonista della Nuova Oggettività, Christian Schad, e allo stesso Otto Dix) della pittura rinascimentale italiana.

Il «comico» e il «grottesco» dell'arte oltremontana, le facce deformate che hanno popolato l'arte a nord delle Alpi, vengono da lontano. Quando si rompono i rigidi canoni dell'arte medioevale, e l'uomo diventa il centro della rappresentazione; quando sboccia l'umanesimo, e dalle immagini simboliche si passa agli individui in carne e ossa; quando per rappresentare l'anima si studia il volto con tutte le sue caratteristiche strutturali e temperamentali; quando lo studio della fisiognomica diventa centrale in tutta la cultura occidentale; in questo lungo periodo di fioritura della nuova civiltà, si crea una frattura profonda fra la sensibilità mediterranea e quella tedesca.

Premesso che le differenziazioni non mancano nemmeno nel Medioevo (si pensi alla possanza fisica del nostro Wiligelmo confrontata con la drammaticità linearistica del Maestro di Hildesheim), bisogna constatare che in tutte queste angolazioni di ricerca la fisiognomica ha una centralità storica risolutiva. Un debito fondamentale va riconosciuto soprattutto a Leonardo da Vinci, il quale si attiene a un approccio saldamente classico. Ma, nel Nord, le sue tracce vengono seguite ben presto da Albrecht Dürer, che diventa la matrice e il simbolo del fiume percorso da tanti pittori tedeschi nei secoli

successivi. Al centro della loro cultura, e più in generale della loro sensibilità, c'è un dilemma che gli artisti germanici (Goethe e Wagner in primis) vivranno fino ai giorni nostri: da un lato, l'attrazione per l'Italia e per le sue dolcezze; dall'altro, la propensione ancestrale per ogni forma di espressionismo.

La tendenza «tragico-deformante» dei cromosomi del Nord trova un background ideologico nella Riforma protestante, e nel conseguente dialogo diretto dell'uomo con Dio. La drammaticità di questo rapporto costituisce la spinta decisiva per fissare il carattere espressionistico dell'arte oltremontana, in un cammino che da Dürer, da Grünewald, da Altdorfer arriva fino alla pittura dei primi gruppi strettamente espressionisti di inizio Novecento, i quali – partendo dalla teoria dell'«urlo originario» – portano la tendenza «tragico-deformante» ai suoi esiti più espliciti.

Poi scoppia la prima guerra mondiale. George Grosz, come dicevamo, entra in scena in questo momento. Lo si capisce già da un dipinto del 1919, *Ricordo dello zio Augusto, l'inventore infelice*: l'artista è ancora nel suo periodo Dada, sotto l'influsso della formazione culturale che ha ricevuto al Cabaret Voltaire, in una Zurigo che è un po' una Casablanca alla Humphrey Bogart, rifugio per tutti gli sbandati della guerra. Mentre intellettuali e artisti come Grosz nella capitale della svizzera tedesca inventano ogni sorta di provocazioni, a poche decine di metri Lenin, infastidito, impreca contro quelli che considera perdigiorno, poiché lo distraggono dal compito di fare la rivoluzione.

Nel 1918, Grosz firma il Primo manifesto di Dada in lingua tedesca. Con l'amico Otto Dix partecipa nel 1920 alla leggendaria Erste internationale Dada-Messe di Berlino. La sua opera *Germania. Una fiaba d'inverno* viene ritenuta una delle opere più importanti della rassegna, e si tratta di un fragoroso proclama di denuncia contro la violenza del potere e l'ignavia della piccola borghesia.



George Grosz, *Ricordo dello zio Augusto, l'inventore infelice*, 1919, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou.

Nella rassegna berlinese, Grosz è presente anche con un gigantesco autoritratto fotografico, accompagnato dallo slogan: «Il Dada è la disgregazione internazionale del mondo di valori borghesi e sta dalla parte del proletariato». A causa del contenuto di una cartella di grafica, *Gott mit uns*, anch'essa presente in mostra, l'artista sarà processato con l'accusa di vilipendio delle forze armate. Il pubblico ministero chiederà una condanna a sei settimane di reclusione, il giudice si limiterà a infliggere una multa.

Grosz, intanto, ha cominciato a guardare con interesse – dopo i futuristi – a un'altra «invenzione» che arriva dall'Italia, la pittura metafisica. Tra il 1920 e il 1922 si misura idealmente con de Chirico. I manichini dell'italiano si trasformano in automi, che fungono da metafore dell'uomo nuovo. Ed è in questo clima di naufragio europeo che Grosz, Dix e altri decidono di andare oltre il dadaismo (oltre, cioè, la punta più radicale dell'avanguardia europea), e di fondare un vero e proprio movimento, la Nuova Oggettività, centrato sulla critica alla società tedesca. Il gruppo è programmaticamente impegnato a superare anche il «soggettivismo», come dicono, dell'espressionismo d'anteguerra. Se la formula emblematica dell'espressionismo è stata

«malgrado tutto, l'uomo è buono», George Grosz la sostituisce con la dichiarazione «l'uomo è una bestia». E la Nuova Oggettività, al riscontro del tempo, non è che il penultimo poderoso capitolo della tradizione fisiognomica in vesti realistiche. L'ultimo sarà quello dei registi tedeschi nostri contemporanei, Herzog, Wenders e Fassbinder sopra tutti gli altri.

Giunto a un punto cruciale del proprio itinerario creativo, Grosz si apre al confronto con la grande pittura del passato. In quello stesso 1920 che lo ha eletto fra i protagonisti del dadaismo, aderisce a un manifesto che anticipa i temi della Nuova Oggettività, manifesto in cui, oltre a rivalutare il concetto di «mestiere», nonché quelli di proporzione e prospettiva, si sostiene che il vertice della storia dell'arte è nel Medioevo, e che se l'arte stessa ha potuto rinascere in età moderna è stato grazie a un «classico-accademico» estremista come Ingres.

«In Europa la pittura ricomincia solo con Ingres», leggiamo nel manifesto. E ancora: «La pittura è un linguaggio che deve portare all'assoluta chiarezza la rappresentazione delle proporzioni. Noi rigettiamo il punto di vista dell'arte astratta ... La prospettiva è la briglia e il timone della pittura. La prospettiva è una cosa ragionevole. Noi sappiamo bene che gli errori si scorgono più facilmente nelle opere altrui che nelle proprie. Per evitare questa insipienza bisogna preoccuparsi prima di tutto di essere buoni pittori di prospettive e conoscere le proporzioni degli uomini e degli animali».

Al fine di illustrare il clima di questi mesi, mostriamo un capolavoro di Otto Dix, che probabilmente ha influenzato la successiva ritrattistica di Grosz. *Omaggio alla bellezza*, 1922, è un quadro bellissimo e misterioso, che affonda le sue radici nell'iceberg di cultura su cui cresce la Nuova Oggettività. Che l'infrangibile inquadratura prospettica ricordi le aure arcaiche e neoquattrocentesche della metafisica italiana, non c'è dubbio. Parla in questo senso anche l'aria imbambolata, la plastica di manichino di tutte le figure disposte nel dipinto. Ma poi, che significano queste disperse citazioni di interrogative cocotte, di elegantoni spirati giusto a metà di un passo di danza, di batteristi assatanati e immobilizzati all'inizio dell'era del jazz, di avventurieri dal mento prognato, vestiti con abiti di splendido taglio, che guardano rapaci come da un film d'avventura dei nostri giorni? C'è un intero filone di cultura tedesca, in quest'opera: dal «citazionismo» di Dürer a quello che sarà di Fassbinder, Herzog e Wenders, da una nostalgia dell'Italia e dell'America sempre un po' troppo lontane dalle città tedesche a una atroce malinconia che finisce per sfogarsi nell'avventura e nell'esotismo. Nei miti e nella poesia, insomma, del cinema tedesco che racconta i dannati della terra, si chiamano Aguirre o Fitzcarraldo.

Questo è il clima, e Grosz lo aspira come un insegnamento fondamentale.

Per lui, infatti, la stagione della Nuova Oggettività porta con sé una sequenza di ritratti straordinari. Nel 1925 – anno della partecipazione alla storica mostra di Mannheim, atto fondante del movimento – egli riprende a dipingere a olio, tecnica che aveva abbandonato ormai da tempo.



Otto Dix, *Omaggio alla bellezza*, 1922, Wuppertal, Von der Heydt-Museum.

E a olio esegue, per esporlo alla manifestazione, il celebre *Ritratto del poeta Max Herrmann-Neisse*, che spunta alla contemporaneità, come un frutto fuori stagione, dal più implacabile disegno cinquecentesco, scolpendo rughe sulla fronte che hanno lo spessore di crepe incise su vecchi muri, ingigantendo nasi tristi come previsioni sul destino della razza ebrea, tumefacendo labbra madide come in settecenteschi ritratti di Fra' Galgario, accentuando spalle anchilosate sotto il peso della stupidità umana, zigzagando, come un lucido serpente, per cercare una vena sulla tempia, un lobo d'orecchio, un'elegante e casuale piega del polsino della camicia.

Tutto il realismo feroce, in certi casi addirittura sadico, del XX secolo, in pittura, nel cinema, ma anche nel fumetto, nella fotografia, nella moda e nel costume, hanno esattamente questa sorgente. Giacché bisogna ammettere – proprio adesso – che la crudeltà è uno dei volti primari della nostra civiltà.

XVI
RENÉ MAGRITTE
Ceci n'est pas une pipe



René Magritte, *La Trahison des images* (*Ceci n'est pas une pipe*), 1929, Los Angeles, County Museum of Art.

Un particolarissimo equilibrio fra avanguardia e «avanguardia del dubbio» è quello raggiunto da René Magritte (1898-1967).

Da un lato, Magritte cerca la sua avventura creativa nel clima avanguardistico della cultura surrealista. Dall'altro, realizza le sue visioni con una forma metodica, apparentemente tradizionale, «fredda» e «analitica», una forma che qualcuno (sbagliando) potrebbe addirittura definire classica. Molti sostengono che il belga non possieda grandi qualità di pittore, e poiché il rilievo, ancorché inesatto, è insinuante, diventa necessario fare una precisazione, veramente fondamentale per l'arte dell'ultimo secolo, e per i lasciti che essa ha elargito alla civiltà figurativa di tutto l'Occidente.

Non ha senso paragonare la pittura di Magritte con quella di Matisse, di Morandi, di Derain, e neppure con quella di Max Ernst. Mentre questi artisti inseguono un'idea rappresentativa atmosferica e tonale, cioè appunto «pittorica» nel senso antichissimo del termine, Magritte realizza la visualizzazione di meccanismi o associazioni concettuali: la riflessione dell'arte su se stessa che negli anni Settanta si chiamerà «concettuale» comincia con lui. Magritte usa i pennelli con ogni applicazione e rigore (ovviamente secondo il fine che si prefigge), ma non cerca, né avrebbe senso che lo facesse, un'idea di «qualità» secondo il metro dei pittori appena citati.

Se ne concluderà che la fine di quella «certa idea di qualità» segna anche la fine delle dazioni, diciamo così, della pittura alla civiltà visiva a noi contemporanea? È escluso che la risposta possa essere affermativa. Poiché la grandezza dell'arte contemporanea (e il suo ruolo nella società) si commisura alla nobiltà delle sue inchieste sui quesiti fondamentali dell'Essere, è necessario capirla e giudicarla prima di tutto con questo metro. Anche amando la qualità di Matisse, Morandi, Derain e via dicendo, si dovrà ammettere che esista una qualità diversa cui converrà rendere abbastanza disponibile e duttile la nostra capacità di giudizio. Bisogna «allargare» lo spettro dell'idea di qualità, non «cambiarlo», perché poi non sono pochi i casi

di artisti contemporanei dotati di una elevatissima qualità in senso strettamente pittorico. Solo quando sarà chiaro che la magica entità appartiene, per splendore e profondità di conduzione pittorica, anche a Pollock (come stiamo per vedere), a Bacon, a Burri..., solo allora si capirà tutta la ricchezza dell'arte contemporanea e la sua importanza per gli orizzonti di un'intera civiltà.

In *Le Chant de la violette* (1951) di Magritte, due uomini procedono con passi di piombo in un anfratto roccioso, e uno di essi regge in mano una pietra. Ma è la loro esistenza stessa a essere sostanziata di pietra, talché i due protagonisti sono statue modellate in trompe-l'œil da un bizzarro e abilissimo artefice soprannaturale. È chiaro che un'idea come questa non è apparentabile alle grandi figure «minerali» realizzate dall'arte antica: non alle carni d'avorio di Cosmè Tura, non a quelle di onice e pietra dura del Cossa, non alla natura pietrosa e geologica di Mantegna. In quei casi, l'artista del passato immaginava una sublime osmosi metamorfica fra la materia di cui sono fatti gli umani e le più selezionate essenze del mondo minerale; operando una trasposizione «vista» poeticamente piuttosto che «detta» intellettualmente.

Magritte non nasconde il proprio gusto intellettualistico per il doppio senso secco e spiazzante come un calembour, né ambisce a una perizia esecutiva più evoluta di quel che serva per esplicitare visivamente il meccanismo concettuale. Ma proprio in questa lucida consapevolezza risiedono la sua statura d'artista e la sua novità. Tale lucido spiazzamento è la causa principale dell'innamoramento che la pubblicità del nostro tempo ha ripetutamente dichiarato per il pittore belga. Figurativamente il gioco è pericolosissimo, e basterebbe un nonnulla, una trovata appena venata di banalità, per farlo scendere nella battutaccia a effetto: Magritte possiede però una tensione ideativa rarissima, come l'uomo di spirito taciturno, che azzecca poche definizioni illuminanti e tranchant.



René Magritte, *Le Chant de la violette*, 1951, collezione privata.

L'apice di tale fulminea felicità creativa viene toccato in uno dei quadri più celebri di tutta l'arte contemporanea, *Ceci n'est pas une pipe*. Se abbiamo insistito tanto per descrivere i meccanismi creativi di *Le Chant de la violette* è stato proprio per inseguire i processi ideativi, più o meno elaborati, dell'artista. Ecco: in *Ceci n'est pas une pipe* tutto è geniale perché semplicissimo, quasi elementare. Una pipa dipinta non è una pipa vera. Una pipa dipinta è una pipa dipinta, e non ci si fuma tabacco.

Intellettualmente, già si è cominciato a dirlo, il pittore belga inventa un nuovo modo di porsi di fronte all'opera d'arte: il suo surrealismo non è fantasmatico e visionario, ma procede da un'analisi serrata (come oggi fa la comunicazione pubblicitaria) sui meccanismi rappresentativi e significativi dell'immagine; nel suo caso, dell'immagine dipinta. *L'arte coincide con un processo riflessivo sull'arte, e fonda quella dimensione «metarappresentativa» che è la croce e la delizia di tutta la moderna immagine occidentale, dal Nouveau Roman alla Nouvelle Vague cinematografica, dalla musica strutturalista all'arte concettuale; alla pubblicità, appunto.*

XVII
JACKSON POLLOCK
Murale



Jackson Pollock, *Murale*, 1943, Iowa, University of Iowa Museum of Art.

Quasi a contrappeso delle intuizioni di Magritte, l'Occidente (che ha molte vite, molta fantasia e molte anime) ha poi affrontato un capitolo fortemente e perduto romanticamente, con un protagonista assoluto dell'avanguardia nel secondo dopoguerra, Jackson Pollock (1912-1956). In questo caso, usiamo la parola «avanguardia» proprio nel senso caro a Clement Greenberg (avanguardia cioè contrapposta al Kitsch, come scritto nella premessa di questo libro): Greenberg, che fu il santone della critica più vicino a Pollock, fino al giorno in cui l'artista manifestò inquietudini e dubbi proprio sul cammino esclusivo e unidirezionato della stessa avanguardia.

Le modalità del rapporto fra avanguardia e «avanguardia del dubbio» cambiano, con lo scoppio della seconda guerra mondiale, sia in Europa che in America, ma il senso della dialettica non cambia e non cambierà. Se in questo libro non parliamo anche dell'avanguardia o della neoavanguardia nei lustri del post-moderno è perché nessuna opera degli ultimi trent'anni è probabilmente entrata, per ora, a far parte dell'inconscio figurativo (diciamo così) occidentale. Ma quando, fra cinquant'anni, qualcuno vorrà azzardare una scommessa simile a quella da noi tentata, quel qualcuno dovrà fare i conti con i pensieri e con il complicato sentimento verso l'idea di avanguardia degli artisti nati dopo il secondo conflitto mondiale, Anselm Kiefer (classe 1945) in primis.

Per Jackson Pollock, l'anno cruciale è il 1943. In quell'anno, l'artista americano diventa la punta di diamante dell'avanguardia internazionale, perché viene incaricato di dipingere il famoso, quasi famigerato *Murale* per la casa newyorkese di Peggy Guggenheim. L'idea lo ossessiona, come si deduce da una lettera al fratello del 29 luglio 1943:

Ho un contratto con la galleria Art of this Century e una precisa richiesta di Peggy Guggenheim per un grande quadro di 2,70 m. per 5,75 m. Nessuna direttiva quanto alla natura e all'esecuzione del quadro. Voglio fare un olio

su tela. Mi fanno una mostra il 16 novembre e io voglio finire il quadro per la mostra ... ho montato la tela adesso. È veramente immensa, ma eccitante come tutto l'inferno.

La «maledetta cosa», «eccitante come tutto l'inferno», per la mostra del 16 novembre non sarà ultimata. Ma, poco dopo la stesura della lettera, Pollock siede per una notte, fino all'alba, davanti alla superficie bianca. Interiorizza, possiede quei metri quadrati di potenziale pittura. *Poi, in una sola seduta di lavoro, lancinante come un prolungato orgasmo, scatena il «Murale» che cambierà non solo le sorti dell'arte contemporanea, ma l'intero panorama visivo dell'Occidente.*

È una scena infernale, infatti, quella che travolge lo sguardo. Lingue di fuoco nere come la pece si ergono in una parete di nefasta e splendente bellezza, alitano e si confondono come pitoni, aspidi e vipere, chiudono varchi in cui si affollano spruzzi di bianco, strisciate azzurre, rivoli limacciosi di sangue, e sinistri verdi penicillina, e soprattutto un insistente, rappreso liquame giallo, che è la luce torbida e accecante di tutti i peccati e di tutte le espiazioni. L'occhio non respira, il senso è travolto. Come una parete di fuoco che divide la nostra sopravvivenza dalle luci e dalle forme che non vedremo più, il *Murale* di Pollock è un bagliore ritmato e continuo che nega speranza, e sia pur illusoria libertà, e gioia di vivere, e ogni e qualsiasi senso alla vita su questa terra. È un bagliore poetico che possiede la tragica bellezza della grande pittura. È la risposta «umana, troppo umana» alla superumana *Guernica* di Picasso (e sono passati solo sei anni...).

Il senso dell'arte informale, o Action Painting, nella valenza più propriamente americana del movimento teorizzata dal critico Harold Rosenberg, è tutto qui. Viene scavalcata con un colpo di genio l'incistita ed equivoca distinzione fra astratto e figurativo, e l'oscura volontà di esprimersi dell'uomo contemporaneo si identifica con una furibonda concatenazione di gesti, che riflettono, in momenti di mostruosa concentrazione, la sterminata insensatezza delle nostre movenze terrene. *Questa è la vera «scrittura automatica» pensata dai surrealisti. Questo è il cortocircuito fra l'essere totale di un artista e un'opera che è la trascrizione vertiginosa, assurda e sublime di tutto quell'essere.*

Avanguardia, dunque. Avanguardia pura. Per Pollock, che ha avuto un lungo rapporto originario con il cubismo (dunque con il distillato stesso della «norma» spaziale nel «pensiero in figura» occidentale), il cammino sembra ormai segnato. Per anni, l'artista, guidato solo dalle più generali e assolute costellazioni dello spazio occidentale, vaga nel meraviglioso e ignoto mondo che Clement Greenberg definisce «espressionismo astratto». Il critico

identifica anzi l'avanguardia con la pittura stessa di Pollock e con una *flatness*, con una «piattezza», ovviamente astratta, della pittura, destinata a diventare la chiave medesima dell'espressione figurativa del futuro (l'europeo-orientale Greenberg – questa è infatti la sua origine – torna con la mente allo spazio bidimensionale dell'arte bizantina, che elegge, in modo assolutamente intransigente, a regola della modernità).

Senonché, per Pollock le cose sono più complicate di quel che Greenberg possa pensare. Verso il 1951, l'artista sente la necessità di rientrare, dalla terra desolata dell'Astrazione (e curiosamente T.S. Eliot, colui che ha parlato di «terra desolata», è un referente ideale fondamentale per tutto l'espressionismo astratto, anche per Greenberg), verso le forme del mondo «reale». A che cosa sia dovuto il ritorno, è difficile dire. Forse, il sospetto che una sosta indefinita nei regni dell'astrazione possa trasformarsi in accademia lo induce a recuperare il confronto con il visibile, o meglio – come diceva Paul Klee – a tentare l'impresa di «rendere visibile ciò che non lo è».

Greenberg (che, non dimentichiamolo, è il pontefice di questa avanguardia newyorkese) comincia a storcere il naso, e con lui tutto l'ambiente dell'espressionismo astratto. Qualche anno dopo la morte di Pollock, nel 1961, il critico è abbastanza spietato: «Fu il senso stesso di perdita di autenticità in ciò che realizzò dopo il 1952, che portò Pollock a smettere di dipingere quasi completamente nell'ultimo anno e mezzo della sua vita». E ancora nel 1984 Greenberg non ha dubbi:

Jackson ha sempre desiderato fortemente la terza dimensione: sebbene fosse un pittore poco attratto dalla natura, con nessun talento per il disegno dal vero, desiderò sempre tornare al modellato, proprio come Gorky, e proprio come de Kooning. Ma proprio l'astrazione, l'astrattezza era liberatoria per Jackson, mentre non lo era per Gorky o per de Kooning.

Quando Pollock tornò al modellato il risultato non fu abbastanza buono. Si faceva guidare dal modellato. Tutto qui. Non risultava abbastanza buono o, diciamo, «migliore», quindi doveva restare piatto. È così che funziona ... De Kooning mi disse che non gli piaceva alcun tipo di pittura astratta eccetto quella di Rothko. Questo mostrava i limiti dell'occhio di de Kooning ... quanto all'arte astratta avrebbe dovuto piuttosto fare il nome di Pollock ...⁸

Come si capisce, per Pollock la scena newyorkese sta per diventare quasi completamente sorda o ostile (mentre invece la sua ricerca di una «figurabilità» è ben compresa dall'ambiente di Parigi, dove Pollock inaugura una mostra; e soprattutto è condivisa negli intenti dal geniale critico Michel

Tapié). Negli ultimi quattro anni della sua vita, l'artista da Long Island tornerà nella «damned New York City» meno che potrà, e sempre malvolentieri. Il senso della sua esistenza ormai si identifica con un vero e proprio incontro con il «motivo» figurativo, soprattutto in una battaglia disperata con il tema della testa, o per meglio dire con la fisiognomica umana, come dimostra il drammaticissimo *Frogman* del 1951.

Ma l'opera capitale del Pollock «avanguardista del dubbio» è *Portrait and a Dream*, del 1953. Si tratta di un'opera decisiva per la nostra civiltà figurativa perché si rivela archetipo di tutti i tentativi di ricerca dell'identità operati non solo dall'arte ma dall'umanità contemporanea. Michelangelo Antonioni citerà esplicitamente la pittura di Pollock nella scena finale di *Zabriskie Point*, storia di una tortuosa ricerca dell'identità nei mesi della contestazione sessantottina.



Jackson Pollock, *Number 23 (Frogman)*, 1951, Norfolk (VA), Chrysler Museum of Art.

Va detto anzitutto che in questo 1953 Pollock è singolarmente vicino al suo amico-rivale Willem de Kooning, che nello stesso anno inaugura una sconvolgente mostra tutta «figurativa» con la serie leggendaria delle *Women*. I rapporti fra i due appartengono alla mitologia dell'arte newyorkese nell'immediato dopoguerra, e per illustrarli preferiamo affidarci alle parole di due eccellenti biografi di de Kooning:

I due pittori potevano competere come fratelli, ma avrebbero continuato ad ammirarsi reciprocamente malgrado i rapporti fra le due fazioni che li sostenevano diventassero sempre più aspri. A volte, Pollock riconosceva che de Kooning era un pittore migliore, ma in qualche modo lasciava intendere che lui era un artista più grande. «Tu sai di più», diceva l'americano all'olandese, «ma io sento di più» (de Kooning era toccato da queste insinuazioni: la differenza sottolineata da Pollock somigliava al modo in cui Gorky diceva «Molto interessante» per intendere «fin troppo interessante»). Lo scrittore Lionel Abel ha descritto bene il loro rapporto: «Erano competitivi, ma in quell'antagonismo si celava tanta generosità». Il mondo dell'arte non avrebbe mai dimenticato la sera in cui i due pittori erano usciti barcollando dalla Cedar Tavern, si erano seduti sul marciapiede e, passandosi la bottiglia come due vecchi barboni, avevano iniziato a scimmiettare la rivalità che li opponeva. «Jackson, tu sei il più grande pittore d'America» affermava de Kooning, bevendo un sorso e passando la bottiglia all'amico. «No Bill» gli rispondeva l'altro «il più grande pittore d'America sei tu.»

I due però non riuscivano sempre a sfuggire al clima di tensione che si era creato attorno a loro. Durante la festa che si tenne dopo l'inaugurazione della mostra di de Kooning, fra le congratulazioni, i pettegolezzi e i facili complimenti, Pollock – che aveva bevuto molto come al solito – si era messo all'improvviso a urlare all'olandese: «Bill, mi hai tradito. Sei tornato alla figura, fai sempre la stessa stramaledetta cosa. Non hai mai smesso di essere un pittore figurativo». Nella stanza calò il silenzio. Mantenendo un tono amichevole, de Kooning rispose: «Be', e tu cosa stai facendo Jackson?». De Kooning si riferiva al fatto che anche l'amico in quel periodo stava sperimentando la figura.⁹

Per Greenberg ed epigoni, l'avanguardia appartiene dunque all'«astrazione». Ogni possibile riflessione intorno alla figurazione, implicitamente, è retroguardia. Sul complesso ma certo non reticente capolavoro *Portrait and a Dream* di Jackson Pollock, si è discusso a lungo. Proprio a causa della sua «fisiognomicità», quando il dipinto viene esposto, nel febbraio 1954, non riscuote alcuna fortuna; ciò che spinge l'artista alla crisi che lo induce a rifiutare, fino alla morte, ogni mostra sul suo lavoro degli ultimi anni.



Jackson Pollock, *Portrait and a Dream*, 1953, Dallas, Dallas Museum of Art.

Il tema principale dei dibattiti verte sul tema del dipinto, proprio su quel che l'immagine rappresenta. La tesi lungamente prevalente, secondo la quale il «ritratto» sarebbe quello ospitato nella parte destra della composizione, e il «sogno» si identificherebbe con la metà sinistra, è risultata falsa. Ci ha pensato Lee Krasner, la moglie di Pollock, a chiarire l'equivoco. Lee ha dichiarato sostanzialmente così: «Mio marito non faceva nulla a caso. E dunque, per capire il quadro, va seguita puntualmente la consecuzione logica del titolo».

D'altronde, è la pittura stessa a sollecitare il più assoluto rispetto dei suggerimenti di Pollock. La pittura che, nella parte sinistra dell'opera, mostra una conflagrazione definitiva dell'entità fisica, facciale, individuale (ricordiamo che è trascorso ben poco tempo dalle tragedie di Hiroshima e Nagasaki). La pittura che dunque sembra toccare il definitivo inveramento del verso di Rimbaud: «Io è un altro». La pittura che invece, nella parte destra, mostra una consistenza quasi materiale, fisiognomica, plastica, del sogno, o della realtà onirica.

Siamo perfettamente in linea con le estreme volontà dell'artista. Ma siamo in linea, soprattutto, con l'idea complessa di «realtà» che appartiene al nostro tempo, e che Pollock, da genio o da profeta qual era, ha miracolosamente intuito prima di tutti gli altri.

XVIII
ANDY WARHOL
Trenta è meglio di una



Andy Warhol, *Trenta è meglio di una*, 1963 ca, collezione privata.

Infine, è inevitabile segnalare un'immagine esemplare di Andy Warhol (1930-1987), l'artista che ha deliberatamente fatto dell'icona figurativa e pubblicitaria il marchio di una civiltà. Warhol ha infatti la genialità di esplicitare la seguente domanda: che cos'è primario per l'artista della e nella civiltà dei consumi? La magia della pittura, la sua alchimia, che per esempio nel caso di Jasper Johns e Robert Rauschenberg è nel contempo astratta e figurativa, o lo sconfinato panorama urbano della civiltà «popolare»?

Sulla risposta Warhol non ha esitazioni. Esiste solo il consumo, e la pittura stessa ha senso in quanto rientra nel circuito del consumo: «Un buon affare è la migliore opera d'arte...» teorizza l'artista in *La filosofia di Warhol da A a B e viceversa*. Com'è lungo il cammino dagli incanti simbolisti di Van Gogh, Bernard e Gauguin (siamo partiti da lì) ad affermazioni come questa! Si tratta di idee e scale di valori basicamente diverse, non commensurabili...

Da tali premesse discende la tecnica preferita da Warhol per molti anni, che è la serigrafia, disponibile a molte vendite e a eccellenti affari. Da tali premesse, consegue l'opera emblematica di tutta la Pop Art, che è l'immagine della Gioconda moltiplicata trenta volte. Il titolo, lucido e brillante, recita *Trenta è meglio di una*.

Ma un artista fondamentale come Warhol, al di là di ciò che egli stesso proclama delle proprie intenzioni, è un mistero vivente, e merita considerazioni complesse e approfondite. Chi scrive è sempre stato colpito dal fatto che nella mitica Factory, all'860 di Broadway, l'artista conservasse un dipinto con un cervo morto di Gustave Courbet, l'artista più naturalista e meno consumistico-warholiano del mondo. Dietro agli atteggiamenti nichilistici e «pellicolari», Warhol nascondeva una componente «mortale», che viene peraltro magnificamente tradita dal gelo che avvolge le sue immagini.

Al di là del meccanismo del «consumo dell'arte», dietro alle teorizzazioni sull'«arte come affare», dietro al raffreddamento della vita annidato e forse

occultato nelle opere, in Warhol c'è anche un senso metafisico di terrore e di nulla. È questo il significato delle rappresentazioni seriali di sedie elettriche e di incidenti stradali che hanno occupato un tempo particolarmente importante della sua vita. La celeberrima opera con le immagini di Marilyn Monroe ha un evidente contenuto funebre. E il cervo morto di Courbet non era appeso nella Factory per caso.

La genialità di Andy Warhol si identifica con il suo cinismo, ma anche con la sua paura. È questo che lo fa più grande dei suoi compagni di strada della Pop Art, i Rosenquist, gli Indiana, i Wesselmann. Alla comune adesione all'immagine del consumo, Warhol aggiunge qualcosa di unico, che lo rende un artista fuori dagli schemi, anche dagli schemi della Pop Art. Warhol è un «pensatore in figura» toccato da un senso atroce del nulla che accompagna la scintillante vita della metropoli; il che viene percepito ed espresso, nello stesso istante, da una intelligenza cinica e da una straordinaria tensione all'autenticità.

Inoltre, per Warhol il canto del consumo è anche il canto della tecnologia. L'artista comincia subito a usare i più diversi strumenti tecnologici, soprattutto per fare cinema. Ma la chiave poetica non cambia. C'è un'opera di Warhol in cui l'artista riprende con una camera fissa una persona che dorme, in un'atmosfera inerte e, bisogna ripeterlo, funebre. In alcuni film, per esempio *Trash – I Rifiuti di New York*, il senso di disfacimento è l'elemento poetico profondo, e resta comunque la base della sua straordinaria influenza sul cinema successivo, nel quale l'erede più potente e dichiarato si rivela Quentin Tarantino.

Tuttavia, è interessante notare il fatto che le avanguardie venute dopo di lui pur stimandolo lo prendano come bersaglio, per così dire, negativo, rivendicando nuove forme di romanticismo. È il caso del romanticismo dell'Arte Povera, alla fine degli anni Sessanta, e di quello della Nuova Immagine, all'inizio degli anni Ottanta. Di fatto, i protagonisti dei due ultimi movimenti diciamo pure di avanguardia negano la «filosofia» di Warhol, ma ne raccolgono lo spirito.

Non per nulla, gli artisti più dinamici dei nostri giorni, i trentenni cinesi, recuperano con entusiasmo e intelligenza l'idea di fondo di una «filosofia» geniale, che opera una sintesi misteriosa fra consumo e spiritualità. *È questa la dimostrazione più chiara di come Warhol, a proposito dei destini della nostra civiltà, abbia visto con lungimiranza ciò che forse non si doveva vedere, e che già i protagonisti dell'avanguardia delle origini avevano intuito con inquietudine. Per questo, i giganti fondatori del Novecento avevano lanciato il loro allarme, che è giunto intatto – anzi moltiplicato – all'anima creativa, ma forse bisognerebbe dire speculativa, più lucida del nostro tempo.*

Un tempo che è quello dei rendiconti; delle scelte forse tardive; ma anche poi della speranza, perché «dietro al cielo», come dice il poeta, «c'è sempre un altro cielo da esplorare», e l'abisso, dopotutto, è un traguardo che può essere rinviato «ad infinitum».

NOTE

¹ Vedi Clement Greenberg, *L'avventura del modernismo*, trad. it. Milano, Johan & Levi, 2011.

² Vedi Agnès Delannoy, René Le Bihan, Gilles Genty (a cura di), *Da Pont-Aven ai Nabis. Le stagioni del simbolismo francese*, catalogo della mostra (Brescia), trad. it. Milano, Skira, 1999. La vita e il lavoro di Emile Bernard, André Derain e George Grosz sono stati ben ricostruiti da Enrico Giustacchini in «Stile Arte», nn. 102, 103, 116.

³ Vedi Delannoy, Le Bihan, Genty (a cura di), *Da Pont-Aven ai Nabis*, cit.

⁴ Vedi Jolanda Nigro Covre, «Art e Dossier», Firenze, Giunti, aprile 2012.

⁵ Roberto Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana scelti e ordinati da Gianfranco Contini*, Milano, Mondadori, 1993.

⁶ Jean Cocteau, *Picasso*, Parigi, Stock, 1923. Vedi anche Jean Leymarie (a cura di), *Picasso in Italia*, catalogo della mostra (Verona), Verona Esposizioni, 1990.

⁷ Marella Caracciolo Chia, *Una parentesi luminosa. L'amore segreto fra Umberto Boccioni e Vittoria Colonna di Sermoneta*, Milano, Adelphi, 2008.

⁸ Vedi Clement Greenberg, *L'avventura del modernismo*, cit.

⁹ Vedi Mark Stevens e Annalyn Swan, *De Kooning*, trad. it. Milano, Johan & Levi, 2006.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

VINCENT VAN GOGH

- Vincent Van Gogh. Paintings and Drawings*, catalogo della mostra, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1959.
- G. Rewald, *Il Postimpressionismo da Van Gogh a Gauguin*, trad. it. Firenze, Sansoni, 1967.
- L. Venturi, *Van Gogh*, in *La via dell'Impressionismo*, Torino, Einaudi, 1970.
- P. Lecaldano, *L'opera pittorica completa di Van Gogh e i suoi nessi grafici*, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1971.
- A. Artaud, G. Bataille, *Il mito Van Gogh*, trad. it. Bergamo, Lubrina, 1987.
- S. De Luca *et al.* (a cura di), *Vincent Van Gogh*, catalogo della mostra (Roma), Milano, Mondadori, 1988.
- V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, a cura di Massimo Cescon, trad. it. Parma, Guanda, 1988.
- Van Gogh à Paris*, catalogo della mostra (Parigi), Parigi, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1988.
- P. Leprohon, *Van Gogh*, Milano, Rusconi, 1990.
- S. van Heughten *et al.* (a cura di), *Vincent Van Gogh. Dipinti e disegni*, catalogo della mostra (Amsterdam-Otterlo), 2 voll., Milano, Roma, Amsterdam, Mondadori-De Luca, 1990.

EMILE BERNARD

- Les rénovateurs. Emile Bernard*, Mulhouse-Dornach, Braun & Cie, 1933.
- E. Bernard, *Le symbolisme pictural 1886-1936*, in «*Mercure de France*», 15 giugno 1936.
- E. Bernard, *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu*, Lorient, Imprimerie du Novelliste du Morbihan, 1939.
- P. Gauguin, *Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard, 1888-1891*, Ginevra, P. Cailler,

1954.

- H. Dorra, *Emile Bernard et Paul Gauguin*, in «Gazette des Beaux Arts», 6^a serie, XLV, 4, 1955.
- J.-J. Luthi, *Emile Bernard. L'initiateur*, Parigi, Editions Caractères, 1974.
- , *Emile Bernard. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Parigi, Editions Side, 1982.
- A. Rivièr (a cura di), *Emile Bernard, Propos sur l'art*, Parigi, Séguier, 1994.
- E. Bernard, *Ricordi su Paul Cézanne e lettere inedite*, testo ripubblicato in M. Doran (a cura di), *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, trad. it. Roma, Donzelli, 1995.
- D. Morane, *Emile Bernard 1868-1941. Catalogue de l'œuvre gravé*, Parigi, Quimper, Imprimerie du Commerce, 2000.
- R. Bellini, P. Ubiali (a cura di), *Emile Bernard. Opere dal 1898 al 1938*, catalogo della mostra (Bergamo), Bergamo, Grafica & Arte, 2002.
- V. Van Gogh, *Van Gogh on Art and Artists. Letters to Emile Bernard*, New York, Dover Publications, 2003.

HENRI MATISSE

- R. Pallucchini, *Henri Matisse*, Roma, Fondazione Premi Roma per Le Arti, 1950.
- J. Lassaigue, *Matisse*, trad. it. Milano, Fabbri-Skira, 1966.
- G. Diehl, *Henri Matisse*, Parigi, Nouvelles Editions Françaises, 1970.
- M. Luzi, M. Carrà, *L'opera di Matisse dalla rivolta fauve all'intimismo, 1904-1928*, Milano, Rizzoli, 1971.
- J.D. Flam, *Matisse. The Man and His Art 1869-1918*, Londra, Thames and Hudson, 1986.
- P. Schneider (a cura di), *Henri Matisse. Matisse et l'Italie*, catalogo della mostra (Venezia), Milano, Mondadori, 1987.
- V. Essers, *Henri Matisse*, Colonia, Taschen, 1989.
- Matisse, La révélation m'est venue de l'Orient*, catalogo della mostra (Roma), Firenze, Artificio, 1997.
- H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, a cura di D. Fourcade, trad. it. Milano, Abscondita, 2003.
- P. Cros (a cura di), *Matisse e Bonnard. Viva la pittura!*, catalogo della mostra (Roma), Milano, Skira, 2006.

GIACOMO BALLA

- M. Calvesi, *Penetrazione e magia nella pittura di Balla*, in *L'Arte moderna*, vol. V, Milano, Fabbri, 1967.
- M. Fagiolo dell'Arco, *Omaggio a Balla*, Roma, Bulzoni, 1967.

- M. Verdone, *Che cos'è il Futurismo*, Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1970.
- Manifesti e documenti teorici del Futurismo 1909-1944*, Firenze, Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980.
- G. Lista, *Giacomo Balla*, Modena, Galleria Fonte d'Abisso, 1982.
- M. Fagiolo dell'Arco, *Futur-Balla. La vita e le opere*, Milano, Electa, 1990.
- M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Futurnatura. La svolta di Balla 1916-1920*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Mazzotta, 1998.
- M. Fagiolo dell'Arco, *Giacomo Balla 1895-1911. Verso il Futurismo*, Venezia, Marsilio, 1998.
- F. Caroli, A. Masoero (a cura di), *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Skira, 2001.
- A. Masoero (a cura di), *Nel giardino di Balla. Futurismo 1912-1928*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Mazzotta, 2004.
- F. Benzi, *Giacomo Balla. Genio futurista*, Milano, Electa, 2007.
- G. Lista, P. Baldacci, L. Velani (a cura di), *Balla. La modernità futurista*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Skira, 2008.

PIET MONDRIAN

- C.L. Ragghianti, *Mondrian e l'arte del XX secolo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1962.
- Piet Mondrian, 1872-1944. Centennial exhibition*, catalogo della mostra, New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, 1971.
- M.G. Albertini Ottolenghi, *L'opera completa di Mondrian*, Milano, Rizzoli, 1974.
- S. Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Parigi, Hazan, 1987.
- C. Blotkamp, *Mondrian: the Art of Destruction*, Londra, Reaktion Books, 1994.
- Y.A. Bois *et al.* (a cura di), *Piet Mondrian 1872-1944*, catalogo della mostra (L'Aia - Washington - New York - Milano), Milano, Leonardo Arte, 1994.

KAZIMIR MALEVIČ

- P. Bucarelli, G. Carandente (a cura di), *Kazimir Malevič*, catalogo della mostra (Roma), Roma, Editalia, 1959.
- T. Andersen, *Malevich. Catalogue raisonné of the Berlin exhibition 1927, including the collection in the Stedelijk Museum Amsterdam*, Amsterdam, Stedelijk Museum, 1970.
- K. Malevič, *Scritti*, Milano, Feltrinelli, 1977.
- E. Basner (a cura di), *Kazimir Malevich 1900-1935. Una retrospettiva*, catalogo della mostra (Milano), Firenze, L'Artificio, 1993.
- G. Cortenova, E. Petrova (a cura di), *Kandinsky, Chagall, Malevich e lo Spiritualismo*

- russo, catalogo della mostra (Verona), Milano, Electa, 1999.
- K. Malevič, *La pigrizia come verità effettiva dell'uomo*, trad. it. Genova, Il melangolo, 1999.
- G. Cortenova, E. Petrova (a cura di), *Kazimir Malevich e le sacre icone russe*, catalogo della mostra (Verona), Milano, Electa, 2000.
- S. Gaddi, E. Petrova (a cura di), *Chagall, Kandinsky, Malevič, maestri dell'avanguardia russa*, catalogo della mostra (Como), Milano, Silvana Editoriale, 2009.
- K. Malevič, *Suprematismo*, trad. it. Milano, Abscondita, 2009.

VASILIJ KANDINSKIJ

- C. Belloli, *Il contributo russo alle avanguardie plastiche*, Milano, Stabilimento grafico Scotti, 1964.
- L. Mittner, *L'Espressionismo*, Bari, Laterza, 1965.
- K. Roberts, *Kandinsky and his friends*, in «The Burlington Magazine», gennaio 1966.
- M. Volpi, *Kandinsky e il Blaue Reiter*, Milano, Fabbri, 1967.
- A. Bovi, *Vassilij Kandinskij*, Firenze, Sansoni, 1970.
- Wassily Kandinsky, *Tutti gli scritti*, a cura di Philippe Sers, Milano, Feltrinelli, 1989.
- Wassily Kandinsky 1866-1944*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Mazzotta, 2001.
- C. Barbieri (a cura di), *Kandinsky e l'avventura astratta*, catalogo della mostra (Passariano, Udine), New York, The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003.
- Nina Kandinskij, *Kandinskij e io*, trad. it. Milano, Abscondita, 2006.

PAUL KLEE

- C. Zervos, *Histoire de l'Art Contemporain*, Parigi, Cahier d'Art, 1938.
- H. Read, *Klee (1879-1940)*, Londra, Faber and Faber, 1948.
- D.H. Kahnweiler, *Klee*, Parigi, Braun & Cie - New York, E.S. Herrmann, 1950.
- G. Marchiori, *Pittura moderna in Europa*, Venezia, Neri Pozza, 1950.
- H.L. Jaffé, *Paul Klee*, trad. it. Firenze, Sansoni, 1971.
- W. Grohmann, *Paul Klee*, trad. it. Milano, Garzanti, 1991.
- G. Cortenova (a cura di), *Paul Klee*, Milano, Mazzotta, 1992.

ANDRÉ DERAÏN

- C. Carrà, *André Derain*, in «Valori Plastici», III, 3, Roma, 1921.
- G. Hilaire, *Derain*, Ginevra, Cailler, 1959.
- D. Sutton, *André Derain*, Londra, The Phaidon Press, 1959.
- G. Diehl, *Derain*, Parigi, Flammarion, 1964.

- M. Carrà, *Derain*, Milano, Fabbri, 1966.
- Derain*, catalogo della mostra (Roma), Roma, Edizioni dell'Elefante, 1976.
- J. Lee, *Derain*, Oxford, Phaidon - New York, Universe, 1990.
- M. Kellermann, *André Derain. Catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Parigi, Editions Galerie Schmit, 1992-1999.
- F. Poli, A. Fiz (a cura di), *André Derain. La forma classica*, catalogo della mostra (Aosta), Milano, Silvana Editoriale, 2003.
- R. Labrusse, J. Munck, *Matisse-Derain, la vérité du fauvisme*, Parigi, Hazan, 2005.
- C. Vorrasi (a cura di), *André Derain*, catalogo della mostra (Ferrara), Ferrara Arte, 2006.

CARLO CARRÀ

- A. Soffici, *Carlo Carrà*, Milano, G. Scheiwiller, 1928.
- R. Longhi, *Carlo Carrà*, Milano, Hoepli, 1945.
- M. Valsecchi, *Carrà*, Milano, Edizioni de L'Illustrazione Italiana - Garzanti, 1962.
- M. Carrà, *Carrà. Tutta l'opera pittorica*, Milano, Edizioni dell'Annunciata - Edizioni della Conchiglia, 1967-1968.
- F. Russoli, *La pittura totale di Carrà*, in *Carlo Carrà, Galleria Medea*, Milano, Galleria d'arte Medea, 1975.
- C. Carrà, *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Milano, Feltrinelli, 1978.
- G. Mascherpa, *Carlo Carrà*, Milano, RAS, 1989.
- A. Monferini (a cura di), *Carlo Carrà 1881-1966*, catalogo della mostra (Roma), Milano, Electa, 1994.
- V. Fagone (a cura di), *Carlo Carrà: la matita e il pennello*, catalogo della mostra (Bergamo), Milano, Skira, 1996.
- F. Caroli, A. Masoero (a cura di), *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Skira, 2001.
- M. Carrà, E. Pontiggia, A. Fiz (a cura di), *Carrà. Il realismo lirico degli anni Venti*, catalogo della mostra (Aosta), Milano, Mazzotta, 2002.
- , *Carlo Carrà. La mia vita. Dipinti e disegni 1903-1965*, catalogo della mostra (Potenza), Roma, Viviani Arte, 2003.

PABLO PICASSO

- C. Zervos, *Pablo Picasso. Catalogue de l'œuvre*, Parigi, 1932-1978.
- F. Caroli, *Primitivismo e cubismo*, Milano, Fabbri, 1977.
- P. Lecaldano, *L'opera completa di Picasso blu e rosa*, Milano, Rizzoli, 1979.
- Musée Picasso. Catalogue sommaire des collections*, Parigi, Editions de la Reunion des

Musée Nationaux, 1985.

- J. Leymarie (a cura di), *Picasso in Italia*, catalogo della mostra (Verona), Verona, Mazzotta, 1990.
- C.-P. Warncke, I.F. Walther, *Pablo Picasso. 1881-1973*, Colonia, Benedikt Taschen, 1992.
- J. Clair (a cura di), *Picasso. The Italian Journey. 1917-1924*, catalogo della mostra (Venezia), Milano, Bompiani, 1998.
- J. Palau i Fabre, *Picasso. From the Ballets to Drama (1917-1926)*, Colonia, Könemann Verlag, 1999.
- L. Florman, *Myth and Metamorphosis. Picasso's Classical Prints of the 1930s*, Cambridge-Londra, The MIT Press, 2000.
- B.B. Rose, B. Ruiz-Picasso (a cura di), *Picasso, 200 capolavori dal 1898 al 1972*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Electa, 2001.
- F. Caroli, *La storia dell'arte raccontata da Flavio Caroli*, Milano, Electa, 2001.
- V. Moncada (a cura di), *Picasso a Roma*, catalogo della mostra (Roma), Milano, Electa, 2007.
- Y.A. Bois (a cura di), *Picasso 1917-1937. L'Arlecchino dell'arte*, catalogo della mostra (Roma), Milano, Skira, 2008.

UMBERTO BOCCIONI

- G. Bruno (a cura di), *L'opera completa di Boccioni*, presentazione di Aldo Palazzeschi, Milano, Rizzoli, 1969.
- Manifesti e documenti teorici del Futurismo 1909-1944*, Firenze, Coedizioni Spes-Salimbeni, 1980.
- M. Calvesi, E. Coen, *Boccioni. L'opera completa*, Milano, Electa, 1983.
- L. Rodoni, *Tra Futurismo e cultura mitteleuropea. L'incontro di Boccioni e Busoni a Pallanza*, Verbania-Intra, Alberti Editore per la Società dei Verbanisti, 1998.
- F. Caroli, A. Masoero (a cura di), *Dalla Scapigliatura al Futurismo*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Skira, 2001.
- U. Boccioni, *Diari*, Milano, Abscondita, 2003.
- V. Baradei (a cura di), *Boccioni prefuturista. Gli anni di Padova*, catalogo della mostra (Padova), Milano, Skira, 2007.
- G. Agnese, *Boccioni da vicino. Pensieri e passioni del grande futurista*, Napoli, Liguori, 2008.
- M. Caracciolo Chia, *Una parentesi luminosa. L'amore segreto fra Umberto Boccioni e Vittoria Colonna di Sermoneta*, Milano, Adelphi, 2008.
- B. Corà, T. Sicoli, C. Sonderegger (a cura di), *Omaggio a Umberto Boccioni*, catalogo della mostra (Lugano), Milano, Silvana Editoriale, 2009.
- Futurismo. Avanguardia-avanguardie*, catalogo della mostra (Roma), Milano, 5

Continents Editions, 2009.

G. Lista, A. Masoero (a cura di), *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Skira, 2009.

MARIO SIRONI

A. Pica, *Mario Sironi pittore*, Edizioni del Milione, Milano, 1962.

G. Traversi, *Sironi. I disegni*, Milano, Casa Editrice Ceschina, 1968.

M. Calvesi, *Mario Sironi*, Roma, Centro Italiano Diffusione Arte e Cultura, 1981.

M. Penelope (a cura di), *Mario Sironi. I figurini ritrovati*, Milano, Mazzotta, 1989.

EDWARD HOPPER

Edward Hopper. Retrospective Exhibition, catalogo della mostra, New York, Museum of Modern Art, 1933.

D.C. Miller, A.H. Barr (a cura di), *American Realists and Magic Realists*, Museum of Modern Arts, New York, 1943.

H. Appleton Read, *Robert Henri and Five of his Pupils*, The Century Association, New York, 1946.

L. Goodrich (a cura di), *Edward Hopper. Retrospective Exhibition*, catalogo della mostra, New York, Whitney Museum, 1950.

Edward Hopper, XXVI Biennale di Venezia, catalogo della mostra (Venezia), Venezia, Alfieri Editore, 1952.

L. Goodrich, *Edward Hopper*, New York, Harry N. Abrams Inc., 1989.

GIORGIO DE CHIRICO

G. de Chirico, *Memorie della mia vita*, Milano, Rizzoli, 1962.

L. Spagnoli, *Lunga vita di Giorgio de Chirico*, Milano, Longanesi, 1971.

Giorgio de Chirico. Catalogo delle opere, Venezia-Milano, 1971-1983.

M. Fagiolo dell'Arco, *L'opera completa di de Chirico, 1908-1924*, Milano, Rizzoli, 1984.

G. de Chirico, *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia, 1911-1943*, Torino, Einaudi, 1985.

F. Benzi (a cura di), *Giorgio de Chirico. Pictor Optimus*, catalogo della mostra (Roma), Roma, Carte Segrete, 1992.

M. Fagiolo dell'Arco, *De Chirico. Gli anni Trenta*, Milano, Skira, 1995.

Giorgio de Chirico e il Mito 1920-1970, catalogo della mostra (Aosta), Milano, G. Mondadori, 1996.

P. Baldacci, *De Chirico 1888-1919. La Metafisica*, Milano, Leonardo Arte, 1997.

- G. de Chirico, *Piccolo trattato di tecnica pittorica*, Milano, Libri Scheiwiller, 2001.
- P. Baldacci, G. Roos (a cura di), *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova), Venezia, Marsilio, 2007.
- J. Cocteau, *Giorgio de Chirico. Il mistero laico*, trad. it. Milano, Abscondita, 2007.

GIORGIO MORANDI

- M. Valsecchi, *Morandi*, Milano, Edizioni d'arte Garzanti, 1964.
- L. Vitali, *Giorgio Morandi pittore*, Milano, Edizioni del Milione, 1970.
- L. Vitali, *Morandi. Catalogo generale*, 2 voll., Milano, Electa, 1983.
- G. Briganti, E. Coen, *I paesaggi di Morandi*, Torino, U. Allemandi, 1984.
- C. Brandi, *Morandi*, Roma, Editori Riuniti, 1990.
- M. Pasquali (a cura di), *Morandi 1890-1990. Mostra del centenario*, catalogo della mostra (Bologna), Bologna, Civica Galleria d'Arte Moderna, 1990.
- , *Morandi artista d'Europa*, Milano, Electa, 1992.
- , *Museo Morandi. Catalogo generale*, Bologna, Grafis, 1996.
- L. Mattioli Rossi (a cura di), *Morandi ultimo. Nature morte 1950-1964*, catalogo della mostra (Venezia), Milano, Mazzotta, 1998.
- M.C. Bandera (a cura di) *Morandi e Firenze. I suoi amici, critici e collezionisti*, catalogo della mostra (Firenze), Milano, Mazzotta, 2005.
- F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Torino, U. Allemandi, 2007.

GEORGE GROSZ

- I. Tavolato, *George Grosz*, Roma, Editions de «Valori Plastici», 1924.
- L. Lang (a cura di), *George Grosz*, Berlino, Henschelverlag, 1966.
- U.M. Schneede, *George Grosz*, trad. it. Milano, Mazzotta, 1977.
- G. Grosz, *Un piccolo sì e un grande no. L'autobiografia di George Grosz*, trad. it. Milano, Longanesi, 1981.
- H. Hess, *George Grosz*, Dresda, VEB Verlag der Kunst, 1982.
- M. Kay Flavell, *George Grosz. A Biography*, New Haven-Londra, Yale University Press, 1988.
- I. Kranzfelder, *George Grosz, 1893-1959*, Colonia, Taschen, 1993.
- R. Jentsch, *George Grosz. Gli anni berlinesi*, catalogo della mostra (Venezia-Madrid-Barcellona), Milano, Electa, 1997.
- A. Negri, *Carne e ferro. La pittura tedesca intorno al 1925 e l'invenzione della Neue Sachlichkeit*, Milano, Nike, 1999.
- E. Pontiggia (a cura di), *La Nuova Oggettività tedesca*, Milano, Abscondita, 2002.
- Il trionfo dell'idiozia, Goya, Daumier, Grosz*, catalogo della mostra (Roma), Milano,

Mazzotta, 2007.

R. Jentsch, *George Grosz. Berlino-New York*, catalogo della mostra (Roma), Milano, Skira, 2007.

RENÉ MAGRITTE

R. Lebel, *Magritte. Peintures*, Parigi, Hazan, 1969.

D. Sylvester, *Magritte*, New York-Washington, Praeger, 1969.

J. Clair, L. Scutenaire, D. Sylvester, *Rétrospective Magritte*, catalogo della mostra, Palais des Beaux Arts, Bruxelles e Centre Pompidou, Parigi, 1978-1979.

H. Torczyner, *Magritte: the True Art of Painting*, Londra, Thames and Hudson, 1979.

A.M. Hammacher, *Magritte*, trad. it. Milano, Garzanti, 1981.

S. Gablik, *Magritte*, trad. it. Milano, Rusconi, 1988.

M. Foucault, *Questo non è una pipa*, trad. it. Milano, SE, 1996.

JACKSON POLLOCK

A.H. Barr (a cura di), *La nuova pittura americana*, catalogo della mostra (Milano), Milano, Silvana Editoriale, 1958.

B. Robertson, *Jackson Pollock. La vita e l'opera*, trad. it. Milano, il Saggiatore, 1961.

F.V. O'Connor, E.V. Thaw, *Jackson Pollock. A Catalogue Raisonné of Paintings, Drawings, and other Works*, 4 voll, New Haven - Londra, Yale University Press, 1978.

D. Abbadie (a cura di), *Jackson Pollock*, catalogo della mostra (Parigi), Parigi, Centre Georges Pompidou, 1982.

J. Pollock, *Lettere, riflessioni, testimonianze*, a cura di E. Pontiggia, trad. it. Milano, Abscondita, 2006.

ANDY WARHOL

P. Restany, *The new realism*, in «Art in America», LI, 1, 1963.

L. Alloway, *Pop Art*, New York, F.A. Praeger, 1966.

E. Crispolti, *La Pop Art*, Milano, Fabbri, 1966.

B. Glaser, *Oldenburg, Lichtenstein, Warhol: a Discussion*, in «Art Forum», IV, 6, 1966.

A. Del Guercio, *L'oggetto, l'immagine, il tempo*, Napoli, Fiorentino, 1974.

A. Codognato, *Pop Art: evoluzione di una generazione*, Milano, Electa, 1980.

A. Boatto, *Pop Art*, Bari, Laterza, 1983.

L.R. Lippard, *Pop Art*, trad. it. Milano, Rusconi, 1989.

A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol: da A a B e viceversa*, trad. it. Milano,

Abscondita, 2009.

FONTI ICONOGRAFICHE

- © 2012. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze © Vincent van Gogh – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/AKG Images
- © Mondadori Portfolio /AKG Images
- © Henri Matisse – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Laurent Lecat © Henri Matisse – by SIAE 2012
- © Henri Matisse – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Luca Carrà © Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati © Giacomo Balla– by SIAE 2012
- © Giacomo Balla – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/AKG Images © Giacomo Balla – by SIAE 2012
- © 2012. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze © Giacomo Balla – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Anelli © Giacomo Balla – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Sergio Anelli © MIBAC © Giacomo Balla – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/AKG Images © 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA
- © Mondadori Portfolio/AKG Images © 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA
- © Mondadori Portfolio/AKG Images © 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA
- © 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA
- © Mondadori Portfolio/AKG Images © 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA
- © Mondadori Portfolio/AKG Images © 2012 Mondrian/Holtzman Trust c/o HCR International USA
- © Peter Willi, Artothek/Archivi Alinari © Vasilij Kandinskij – by SIAE 2012
- © 2012. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze
- © Mondadori Portfolio/Leemage © Vasilij Kandinskij – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Leemage

- © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN - Grand Palais / Jean-Claude Planchet – Réunion des Musées Nationaux/ distr. Alinari © Paul Klee – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio /AKG Images © Paul Klee – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Leemage © Paul Klee – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio /Laurent Lecat © André Derain – by SIAE 2012
- © André Derain – by SIAE 2012
- © André Derain – by SIAE 2012
- © André Derain – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio /Sergio Anelli © Carlo Carrà – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Luca Carrà © Museo del Novecento e Case Museo, Milano. Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati. Foto Saporetti © Carlo Carrà – by SIAE 2012
- © 2012. DeAgostini Picture Library/Scala, Firenze © Carlo Carrà – by SIAE 2012
- © 2012. Foto Scala, Firenze © Carlo Carrà – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio /AKG Images © Carlo Carrà – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Album © Succession Picasso – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio /Leemage © Succession Picasso – by SIAE 2012
- © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Christian Bahier/Philippe Migeat - Réunion des Musées Nationaux/ distr. Alinari. © Succession Picasso – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio /AKG Images © Succession Picasso – by SIAE 2012
- © 2012. Digital Image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Firenze
- © Mondadori Portfolio /Luca Carrà © Copyright Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati
- © 2012. Foto Scala, Firenze – su concessione Ministero Beni e Attività Culturali
- © Mondadori Portfolio/Luca Carrà © Museo del Novecento e Case Museo, Milano. Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati. Foto Saporetti © Mario Sironi – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Leemage
- © Mondadori Portfolio/Luca Carrà © Giorgio de Chirico – by SIAE 2012
- © 2012. Cameraphoto/Scala, Firenze © Giorgio de Chirico – by SIAE 2012
- © Giorgio de Chirico – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Sergio Anelli © Giorgio Morandi – by SIAE 2012
- © Sergio Buono, Bologna © Giorgio Morandi – by SIAE 2012
- © Luciano Calzolari, Crevalcore (BO) © Giorgio Morandi – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Sergio Anelli © Giorgio Morandi – by SIAE 2012
- © Sergio Buono, Bologna © Giorgio Morandi – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio/Leemage © George Grosz – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio /Picture Desk Images © George Grosz – by SIAE 2012
- © Mondadori Portfolio /AKG Images © Otto Dix – by SIAE 2012

© Mondadori Portfolio/AKG Images © René Magritte – by SIAE 2012
© 2012. BI, ADAGP, Paris/Scala, Firenze © René Magritte – by SIAE 2012
© Mondadori Portfolio/AKG Images © Jackson Pollock – by SIAE 2012
© Chrysler Museum of Modern Art, Norfolk, VA © Jackson Pollock – by SIAE 2012
© Mondadori Portfolio/AKG Images © Jackson Pollock – by SIAE 2012
© Mondadori Portfolio/AKG Images © Andy Warhol – by SIAE 2012

L'Editore ha ricercato con ogni mezzo i titolari dei diritti iconografici senza riuscire a reperirli: è ovviamente a piena disposizione per l'assolvimento di quanto occorra nei loro confronti.

INDICE DEI NOMI
E DELLE OPERE

Abel, Lionel
Abetz, Otto
Altdorfer, Albrecht
Anquetin, Louis
Antelami, Benedetto
Antonioni, Michelangelo
Apollinaire, Guillaume
Arnoux, Antoinette

Bach, Johann Sebastian
Bacon, Francis
Baker, Chet
Baldacci, Paolo
Balla, Giacomo
– *Autodolore*
– *Automobile + Velocità + Luce*
– *Bambina che corre sul balcone*
– *Dinamismo di un cane al guinzaglio*
– *Fallimento*
– *La fila per l'agnello*
– *Lampada ad arco*

Balthus (Balthasar Klossowski de Rola)
Basquiat, Jean-Michel
Bassano, Jacopo, Jacopo Da Ponte detto
Beethoven, Ludwig van
Bergson, Henri-Louis
Bernard, Emile
– *Autoritratto*
– *Il ciclo umano*
– *Cristo giallo*
– *Donne bretoni su un prato verde*
– *I funerali di Van Gogh*
– *Paesaggio nei dintorni di Semur*

- *Armène Ohanian, la danzatrice persiana*
- *Ritratto di donna con pelliccia*
- *Hannénah Saati*

Bernard, Madeleine

Bernini, Gian Lorenzo

Bernoardo di Hildesheim (Maestro di Hildesheim)

Bertolucci, Bernardo

Biagio d'Antonio

- *Salita al Calvario*

Boccioni, Umberto

- *La città che sale*
- *Elasticità*
- *Materia*
- *Ritratto di Ferruccio Busoni*

Böcklin, Arnold

Bogart, Humphrey

Bolognini, Mauro

Bramante, Donato di Pascuccio di Antonio detto

Brandi, Cesare

Braque, Georges

Brown, James

Burri, Alberto

Busoni, Ferruccio

Caravaggio, Michelangelo Merisi detto

Carrà, Carlo

- *La camera incantata*
- *Cavaliere rosso*
- *Notturmo a piazza Beccaria*
- *Le nuotatrici*
- *Il pino sul mare*

Carracci, Annibale

Casorati, Felice

Čechov, Anton

Cézanne, Paul

- *Le grandi bagnanti*

Chagall, Marc

Chandler, Raymond

Chardin, Jean-Baptiste

Charles-Roux, Edmonde

Cocteau, Jean

Colonna, Vittoria

Cossa, Francesco

Courbet, Gustave

Crespi, Giuseppe Maria

Darricarrère, Henriette
de Chirico, Giorgio
– *L'enigma dell'oracolo*
– *Le Muse inquietanti*
– *Piazze d'Italia*
– *Il ritorno del figliol prodigo*
De Kooning, Willem
– *Women*
Del Sarto, Andrea, Andrea d'Agnolo detto
Denis, Maurice
Depero, Fortunato
de Pisis, Filippo
Derain, André
– *Paesaggio a Martigues*
– *Ponte di Westminster*
– *Ritratto femminile*
– *Salita al Calvario*
De Staël, Nicolas
Diaghilev, Sergej
Dix, Otto
– *Omaggio alla bellezza*
Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi detto
Dostoevskij, Fëdor
Duchamp, Marcel
– *Nudo che scende le scale*
Dürer, Albrecht

Eakins, Thomas
Einstein, Albert
Eliot, Thomas Stearns
Ernst, Max
Esenin, Sergej

Fassbinder, Rainer Werner
Fellini, Federico
Fort, Andrée
Fort, Paul
Freud, Sigmund

Gachet, Paul
Galgario, Fra' (Vittore Ghislandi)
Galli, Angelo
Gauguin, Paul
– *Cristo giallo*
– *Visione dopo il sermone*
Giacometti, Alberto

Gentileschi, Artemisia
Giambellino (Giovanni Bellini)
– *Pietà*
Giotto
Giustacchini, Enrico
Goethe, Johann Wolfgang
Gorky, Arshile
Greco, El, Domenico Theotokópulos detto
Greenberg, Clement
Gris, Juan
Grosz, George
– *Germania. Una fiaba d'inverno*
– *Gott mit uns*
– *Ricordo dello zio Augusto, l'inventore infelice*
– *Ritratto del poeta Max Herrmann-Neisse*
Grünewald, Matthias, Mathis Neithart Gothart detto
Guggenheim, Peggy
Guicciardini, Francesco

Hammett, Dashiell
Heisenberg, Werner
Herzog, Werner
Hitler, Adolf
Hobsbawm, Eric
Hopper, Edward
– *Nighthawks*

Indiana, Robert (Robert Clark)
Ingres, Jean-Auguste-Dominique

Jacob, Max
Jacomin, Alfred Louis Vigny
Jendresen, Erik
Johns, Jasper

Kafka, Franz
Kandinskij, Nina
Kandinskij, Vasilij
– *Paesaggio con campanile*
– *Primo acquerello astratto*
Kiefer, Anselm
Klee, Paul
– *Ad Parnassum*
– *Con la lampada a gas*
– *Lo spirito sullo stelo*
Kostabi, Mark

Krasner, Lee

Laval, Charles

Le Bihan, René

Léger, Fernand

Lenin, Nikolaj (Vladimir Il'ič Ul'janov)

Leonardo da Vinci

Leopardi, Giacomo

Longhi, Roberto

Lotto, Lorenzo

Magritte, René

– *Le Chant de la violette*

– *La Trahison des images (Ceci n'est pas une pipe)*

Malevič, Kazimir

– *Mietitrici*

– *Quadrato bianco su fondo bianco*

– *Quadrato nero su fondo bianco*

– *Vittoria sul sole*

Manet, Edouard

Mantegna, Andrea

– *San Sebastiano*

Marey, Etienne Jules

Marinetti, Filippo Tommaso

Matisse, Henri

– *Bagnanti con tartaruga*

– *La Danse*

– *Finestra aperta*

– *Lusso, calma e voluttà*

– *Madame Matisse (Ritratto con la riga verde)*

– *La meditazione – dopo il bagno*

– *Nudo blu*

– *Odalische*

– *Papiers Découpées*

Maupassant, Guy de

Michelangelo Buonarroti

Mondrian, Piet

– *Alberi in fiore*

– *L'albero grigio*

– *Broadway Boogie Woogie*

– *Dune vicino a Domburg*

– *Composizione con alberi 2*

– *Tableau I, con nero, rosso, giallo, blu e azzurro*

Monet, Claude

Monroe, Marilyn

Morandi, Giorgio

- *Cortile di via Fondazza*
- *Mazzetto di fiori*
- *Natura morta (1918)*
- *Natura morta (1929)*
- *Paesaggio fuori Porta Santo Stefano*

Mulligan, Gerry

Müntz, Eugène

Muybridge, Eadweard

Newman, Barnett

Nietzsche, Friedrich

Oates, Joyce Carol

Ohanian, Armène

Oldenburg, Claes

Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani)

Paolo Uccello, Paolo di Dono detto

Parker, Charlie

Picasso, Olga (n. Khokhlova)

Picasso, Pablo

- *Les Femmes d'Alger (O. J. M.)*
- *Due donne in corsa sulla spiaggia*
- *Guernica*
- *Scenografia per il balletto «Parade»*

Piero della Francesca

Pinelli, Bartolomeo

Pollaiuolo, Antonio Benci detto

Pollock, Jackson

- *Murale*
- *Number 23 (Frogman)*
- *Portrait and a Dream*

Poussin, Nicolas

Previati, Gaetano

Proust, Marcel

Puškin, Aleksandr

Raffaello Sanzio

Rauschenberg, Robert

Reinhardt, Ad

Renoir, Jean

Renoir, Pierre-Auguste

- *La colazione dei canottieri*

Rimbaud, Jean-Nicolas-Arthur

Rivera, Diego

Roos, Gerd

Rosai, Ottone
Rosenberg, Harold
Rosenquist, James
Rothko, Marc
Rousseau, Henri detto il Doganiere
Rublëv, Andrej
Russolo, Luigi

Saati, Hannénah
Satie, Erik
Savinio, Alberto (Andrea de Chirico)
Schad, Christian
Schlingensief, Christoph
Schopenhauer, Arthur
Scott, Ridley
Segal, George
Seurat, Georges
Severini, Gino
Siqueiros, David Alfaro
Sironi, Mario
– *Il gasometro*
Socrate
Stella, Frank
Stravinskij, Igor

Tanguy, Julien François
Tapié, Michel
Tarantino, Quentin
Teofane il Greco
Tiziano Vecellio
Tolstoj, Lev
Toulouse-Lautrec, Henri de
Tura, Cosmè

Van Gogh, Théo
Van Gogh, Vincent
– *La notte stellata*
Vermeer, Jan
Veronese, Paolo Caliari detto
Vlaminck, Maurice de
Vollard, Ambroise

Wagner, Richard
Warhol, Andy
– *Trenta è meglio di una*
Wenders, Wim

Wesselmann, Tom
Wiligelmo
Wondratschek, Wolf

Zuloaga, Ignacio

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.librimondadori.it

Il volto dell'Occidente

di Flavio Caroli

© 2012 Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano

Ebook ISBN 9788852029974

COPERTINA || ART DIRECTOR: GIACOMO CALLO | GRAPHIC DESIGNER: CRISTINA BAZZONI || VINCENT VAN GOGH, LA NOTTE STELLATA (PART.), 1889 NEW YORK, MUSEUM OF MODERN ART © 2012 DIGITAL IMAGE, THE MUSEUM OF MODERN ART, NEW YORK, FOTO SCALA, FIRENZE
«L'AUTORE» || FOTO © OLYCOM

Indice

Copertina	2
L'immagine	2
Il libro	3
L'autore	5
Il volto dell'Occidente	6
Premessa	9
I. Vincent Van Gogh - La notte stellata	13
II. Emile Bernard - Donne bretoni su un prato verde (anche per Paul Gauguin, Visione dopo il sermone)	16
III. Henri Matisse - La Danse	31
IV. Giacomo Balla - Bambina che corre sul balcone	38
V. Piet Mondrian - Tableau I	46
VI. Vasilij Kandinskij - Primo acquerello astratto e Kazimir Malevič - Quadrato bianco su fondo bianco	54
VII. Paul Klee - Lo spirito sullo stelo	62
VIII. André Derain - Ponte di Westminster	66
IX. Carlo Carrà - Il pino sul mare	74
X. Pablo Picasso - Guernica	82
XI. Umberto Boccioni - La città che sale	89
XII. Mario Sironi - Il gasometro e Edward Hopper - Nighthawks	96
XIII. Giorgio de Chirico - Le Muse inquietanti	101
XIV. Giorgio Morandi - Natura morta	108
XV. George Grosz - Ritratto del poeta Max Herrmann-Neisse	116
XVI. René Magritte - Ceci n'est pas une pipe	122
XVII. Jackson Pollock - Murale	126
XVIII. Andy Warhol - Trenta è meglio di una	133

Note	137
Bibliografia essenziale	138
Fonti iconografiche	148
Indice dei nomi e delle opere	151
Copyright	159