

A cultura

arte e architettura

Kandinsky e Magritte al Beaubourg di Parigi

Le diverse anime del surrealismo

Quando le proprietà che Freud attribuisce al sogno si adattano alla ricerca artistica

di RENATO BARILLI

Magritte: «Le chemin de Damas» (1966)



Segnalavo qualche tempo fa su queste colonne la fortunata circostanza che pone fianco a fianco, al parigino Beaubourg, una mostra di trenta opere prestigiose di Kandinsky e un'ampia retrospettiva di Magritte. Il primo è la testa di serie di quanti, nel nostro secolo, hanno rinunciato al livello delle figure discendendo a un livello anteriore di forme fluide, sintonizzate con le energie fisiche e psichiche più libere e penetranti. Il secondo invece è un buon numero due e non... numero che... (non la «testa di serie», dato che questo ruolo compete incontestabilmente al nostro De Chirico) di un modo di operare profondamente diverso. Questa diversa modalità operativa passa attraverso l'ossequio delle forme rifinite, nella loro definizione più stucchevole e fotografica; essa osa infatti valersi del «trompe-l'oeil» e di ogni altra tecnica illusoria. La libertà, non la ritrova nel segno, nel tratto grafico, nell'uso del colore, bensì nel montaggio reciproco delle varie nozioni e immagini. Si possono recuperare a questo proposito le due proprietà che Freud attribuisce al sogno, la condensazione e lo spostamento, per constatare come esse si adattino alla perfezione a quella specie di lavoro onirico compiuto senza sosta da Magritte. Il quale infatti sposta le immagini da un contesto all'altro; squarcia i corpi, per mostrare che al loro interno non ci sono sangue e

muscoli, ma per esempio tante sferette, quasi dischi volanti di un'invasione cosmica; oppure inserisce scampoli di cielo nuvoloso nel bel mezzo di una stanza, o effettua innesti e trapianti di tessuti contro ogni buona regola di verosimiglianza. E anche le indicazioni linguistiche entrano nella partita: tracciate con lo zelo di uno scolaro intento a dare saggi di bella calligrafia su un quaderno, sono però radicalmente «sbagliate», nel senso che affermano, per i vari oggetti, delle identità totalmente incongrue: come se un colpo di vento avesse alterato i cartellini indicatori, o come se questi fossero stati a bella posta manomessi da un sabotaggio che voglia far dirottare la logica dai binari normali.

Il fatto curioso è che la «serie» di Kandinsky ha un pronto continuatore in Mirò. Quanto a Magritte, la sua tecnica di lavoro è evidentemente affine a quella di un Dalì, o di un Pierre Roy. Ora, Mirò, Dalì, Magritte stesso sono classificati normalmente entro l'etichetta di surrealismo. Ma in tale modo questa rivela di essere quanto mai composita, visto che pretende di raccogliere in sé procedimenti pressoché opposti. Se ne dovrà pur tener conto, quando si parla comunemente, come si usa fare, di una eredità, di un'incidenza, di una presenza del surrealismo. Ma appunto, quale surrealismo? E vale ancora la pena di tenere in piedi un composto così

ibrido? Non sarebbe meglio risolverlo nelle sue varie parti costitutive, lasciando che ciascuna di loro corra la sua avventura, goda delle sue fortune? Quelle dell'una non possono essere quelle dell'altra. Se è in auge Magritte, è difficile che lo sia Mirò.

A complicare le cose (o viceversa a semplificarle) si inserisce il caso di Max Ernst. Basterebbe andare a Monaco per vedere una grande mostra, di ben 250 pezzi, alla «Casa dell'arte», affiancata da un'altra dedicata alla sua opera grafica (aperte fino alla fine di aprile). Come collocare Ernst, se partiamo dall'ipotesi che il surrealismo si debba scomporre in due serie distinte? Risulterebbe forse che egli le pratica entrambe, alternandole o più spesso sovrapponendole. Con alcune ipotesi derivate, tra cui confesso che per il momento non sceglierò, accontentandomi di una sospensione del giudizio. Prima ipotesi: essendo appunto il totalizzatore delle due vie, quella della liquefazione informale e quella del ricorso al «luogo comune», allo stereotipo, egli è anche il surrealista più riuscito, l'unico in fondo per cui valga la pena di tenere in piedi l'etichetta. Ma ipotesi 2: proprio per questo suo eclettismo, egli rischia anche di finire in una specie di compromesso, nel limbo di coloro che sono «a Dio spiacenti e agli inimici suoi», risultando quindi meno attuale e presente di altri. Da un lato, anche

Ernst, come già Kandinsky e poi Mirò, è biomorfo. «peloso», potremmo dire, lussureggiante come una flora equatoriale; e basti pensare alla sua invenzione tecnica del «frottage», che è un abile e coraggioso far ricorso alla «grana» informale dei tessuti, vegetali o animali che siano; il gusto dell'intricato, del vischioso, del magmatico. Ma d'altra parte anch'egli appartiene alla schiera dei «folgorati» dalla visione di un qualche lavoro di De Chirico, anticipando in ciò quanto avverrà allo stesso Magritte. E ci sono quindi alcuni suoi celeberrimi lavori fatti di figure intiere, di sconvolgente «cattivo gusto», ma al solito debilmente spaziate o condensate, irrorate cioè dalle giuste dosi di allarme e di ambiguità che sono proprie del sogno. Ma poi Ernst decide di incrociare le sue due anime, che sono anche le anime in cui si scompone il surrealismo. Vale a dire che i tessuti informi, i «frottages», i ricorsi al caso vanno a riempire di sé i profili delle figure, sostituendovi i colori e le materie che dovrebbero loro appartenere secondo normalità. E' un bene, è un male, questa aggressione dal basso? Fatto sta che a questo modo entrambe le operazioni si rafforzano a vicenda, ma anche si frenano e si limitano: la libertà informale non è più tale fino in fondo, in quanto deve rispettare delle nozioni grafiche, nei confronti delle quali funge da motivo di riempimento.

Immagini del mondo dei vinti

di ENNERY TARAMELLI

Visti dall'alto, i paesini della bassa e dell'alta montagna cuneese, evocavano l'immagine da presepio delle case disegnate da bambini con i tetti a tegole, il paesaggio ondulato, la sporadica apparizione di alberi e cespugli.

Ma per chi come Nuto Revelli si è calato nella realtà delle lingue, percorrendo queste valli e raccogliendo al magnetofono ben 270 testimonianze dei superstiti di questa civiltà rurale in via di estinzione, questo mondo appare totalmente diverso. Per chi come Paola Agosti si è inoltrata tra le case, registrando con l'occhio incisivo, analitico della macchina fotografica il paesaggio larvale delle case di Grangette, squarciate dai bombardamenti, dai terremoti, di Ferriere, dove un cartello sui muri di pietra delle vecchie case porta scritte: «attenzione case pericolanti»; di Peveragno dove l'erba cresce liberamente sui gradini della porta chiusa per sempre dell'osteria, questo mondo si rende visibile come uno dei tanti relitti di questa nostra civiltà industriale. Parole e immagine si saldano nel libro, *Immagini del mon-*

do dei vinti», edito da Mazzotta, componendo nel rapporto stabilitosi tra i racconti degli anziani e, le foto di questi testimoni prese da Paola Agosti, uno dei ritratti più inquietanti di una condizione umana e di un passato troppo recente per poterli rimuovere.

Senza dubbio il dato più rilevante che emerge dal confronto tra le immagini e le testimonianze è di trovarsi di fronte a un processo storico irreversibile. L'identità di questo mondo è già memoria: degli oggetti (l'aratro, il carro, la zappa), dei vecchi che vivono di un passato rappresentato dalle guerre, dall'emigrazione e di un presente da cui sono emarginati e da cui si emarginano perché «scendere in pianura, scendere in città» significa «morire in quelle scatole che sembrano prigioni, oppure finire la nostra vita al «ricovero». Ma in tutto questo non c'è alcun vittimismo: la scelta di Elena e Paolina Rosso di vivere tra le macerie di Grangette con le bestie, le galline, cani, topi e vipere significa esaurire col ciclo di vita i ritmi, i miti, la religione, le superstizioni della cultura contadina.



All'insegna del disegno puro

di LAURA CHERUBINI

Due mostre, una a Roma e una a Napoli, ripropongono il mezzo del disegno. La mostra di Stefano Donati a S. Agata dei Goti a Roma si chiama *Mon Amour déjà vu*. Il punto di partenza è un disegno di Camuccini che rappresenta la nascita della pittura secondo Plinio il Vecchio: Dibutade, mentre abbraccia l'amante che sta per partire, fissa la silhouette dell'amato tracciando il contorno dell'ombra sul muro: l'origine dell'arte è nell'amore e nella memoria. Donati riprende la scena operando una selezione: sul foglio bianco restano solo la donna e la fiaccola fatte di segni sottili che si richiamano ai modi neoclassici. Sotto, su una piccola base cubica, sta una statuina ottocentesca e ai suoi piedi un disegno in cornice di legno. La figura apollinea si osserva nel momento in cui l'ombra si fissa nel quadro proiettata dall'immaginaria luce della fiaccola nel disegno alla parete. L'ombra è lievemente deformata indicandoci che proprio nell'ombra è il principio dell'anamorfose, ed è formata da due strati sovrapposti e leggermente sfasati, uno a ma-

tità e l'altro a pastelli colorati: disegno e colore sono i due elementi dell'arte. La mostra è racchiusa in un piccolo spazio obliquo delimitato da un fascio di luce: la luce della memoria.

La mostra di Radu Dragomirescu nella galleria Framart di Napoli si svolge su diverse dimensioni: una bidimensionale e una tridimensionale. Un cubo di vetro racchiude frutta di ogni tipo posta su terriccio umido. La frutta rimane lì per l'intero periodo della mostra, quindi matura e marcesce sotto gli occhi del pubblico rendendo l'idea di una natura in continuo movimento, che si trasforma a vista, una natura che passa dal rigoglio della vita alla dissoluzione della morte. Alla parete due grandi tele rappresentano architetture inscritte in caverne: è come una metamorfosi tra natura e cultura, una compenetrazione tra l'opera dell'uomo e le sue radici ataviche: la caverna è infatti uno spazio geologico, primordiale, ma anche, o forse proprio per questo, simbolico, sede naturale di fantasmi originari.

Lezioni di grammatica dell'arte

di ITALO MUSSA

PARIGI, marzo — La didattica artistica portata avanti da Itten, un protagonista di quella mitologia razionale dell'arte teorizzata dalla Bauhaus di Weimar, ha il merito di aver stabilito confini precisi al fare dell'artista. L'arte è soprattutto disciplina, apprendimento: una professione tra tante altre, ma il cui scopo è principalmente quello di educare l'occhio e pianificare il gusto. Tutto, in arte, è riducibile alla visione fenomenica dell'opera, attraverso la percezione. Con Rudolf Arnheim, che nel '54 pubblica «Art and Visual perception: a psychology of the creative eye», Itten influirà come pochi altri sulle scelte basilari dell'arte cinetica e visuale e programmata negli anni '60 in Europa.

Nella ricerca dei mezzi dell'arte, Itten è stato (lo è tuttora, nonostante i suoi novantun anni: infatti è nato nel 1888 a Suederland in Svizzera), un maestro straordinario. La sua ricerca, fin da quando Gropius lo chiamò ad insegnare alla Bauhaus (1919-23), ha toccato un po' tutti i campi espressivi:

dallo studio (teorico e soggettivo) dei colori all'uso di materiali insoliti (sia naturali, foglie e alberi, che artificiali, fotografie, stoffe, objets trouvés). Essa traspare nitidamente nella piccola ma puntuale mostra allestita al Centre Pompidou di Parigi, significativamente intitolata «Johannes Itten et son enseignement». Per lo svizzero Itten l'insegnamento della didattica artistica non crea l'artista; ma è la via, l'unica, per studiare e comprendere l'aperta grammatica (classica, ermetica, trasgressiva) componente il linguaggio dell'arte. Per cui, ed egli lo spiega molto bene, l'apprendimento didattico avviene al di qua (nell'esperienza) e non al di là (nell'immaginario).

Nella sua maggiore opera, il libro «Arte del colore» (pubblicato nel '60 e dedicato ai suoi allievi), Itten analizza i colori, spaziando dalle dimostrazioni elementari (complementarietà e simultaneità dei toni) alle teorizzazioni già storicizzate (per individuare il ruolo dei vari colori). Il suo osservatorio è però sempre al di qua del colore, anche quando ne coglie l'aspetto soggettivo. Tuttavia, data la sua sensibilità, egli non esclude-

A novantun anni, lo svizzero Itten è ancora considerato in ogni paese uno straordinario maestro nel campo della didattica artistica

va imprevisti o eccessi «creativi», come nel caso dei «font-montaggi» del '34. Con la selezione di particolari di immagini (astratte o figurative), composti secondo sistemi ripetitivi precisi, otteneva «patterns» visivi continui e illusionistici, vere e proprie «trappole dello sguardo». Un altro esempio interessante è la messa in opera di sete colorate (lavoro del '20) cucite tra di loro, al fine di ottenere contrasti cromatici (continui-interrrotti) senza ricorrere alla pittura. Il risultato compositivo è bellissimo, quanto le tele cucite «Ordine-Disordine» di Boetti e «Cauda Pavonis» di Camorani.

L'insegnamento di Itten ha così una sua attualità: per esempio, può farci conoscere il significato materiale e concettuale del fare artistico, e può mascherare la falsa coscienza dell'aspirante artista. (In modo particolare mi riferisco a quello che si forma all'Accademia di Belle Arti e all'Istituto d'Arte, il cui bagaglio migliore è il più delle volte il complesso del «maestro» artista).