

# IL MUTAMENTO DELLO SGUARDO

## Breve retrospettiva storico critica al secolo XX

### Cronologia di un secolo

Diamo un breve schema dei vari periodi e delle tendenze del Novecento:

- 1900-1915: Periodo della sperimentazione e delle avanguardie
- 1916-1945: Primo dopoguerra; “ritorno all’ordine” con riprese della tradizione ottocentesca, tendenze conservatrici e arte di regime, soprattutto in Italia, Germania e Russia; unica eccezione il Surrealismo in Francia; tendenze individualistiche come per l’ambiente parigino (*L’école de Paris*) almeno fino al quadro evento di *Guernica*
- 1945-1980: Secondo dopoguerra e periodo delle neoavanguardie con la ripresa dei linguaggi sperimentali di inizio secolo, spesso mescolati tra loro, con una forte componente dadaistico-surrealista comune
- 1980-2000: Fine della Guerra fredda culminata col crollo del Muro di Berlino (1989); inizio del post-moderno come tendenza post-ideologica, tendente al superamento delle contrapposizioni e delle posizioni prese; in arte con la *transavanguardia* e il post-moderno architettonico si afferma la tendenza all’“attraversamento degli stili”, al vagabondaggio intellettuale in cui posto rilevante occupano le culture etniche e primitive.

### Le avanguardie di inizio secolo: canto, controcanto e dissonanze

Il XX secolo può essere delineato attraverso due grandi tendenze apparentemente antitetiche che s’intrecciano in vario modo ed intensità nelle poetiche e nelle vicende dei singoli artisti.

In primo luogo *l’evoluzione tecnologica*, decollata nel XIX secolo attraverso le diverse fasi della Rivoluzione industriale, investe anche il campo della riproduzione delle immagini, fino allora affidata a metodi e strumenti di tipo artigianale, schiudendo con la fotografia e il cinematografo, nuovi orizzonti di espressività e nuove possibilità di fruizione.

A partire dal *dagherrotipo*, realizzato da Louis-Jacques Mandé Daguerre e brevettato nel 1838, utilizzando le precedenti sperimentazioni di Joseph-Nicéphore Niepce, fino alle prime esibizioni cinematografiche, presentate al pubblico parigino nel 1895 dai fratelli Lumière, da un lato si assecondano le tendenze figurative del tempo, tese alla riproduzione fedele della realtà, con quella precisione analitica e descrittiva che il moderno progresso tecnologico esige, dall’altro si provocano nel mondo dell’arte interrogativi e preoccupazioni per il futuro, analoghi per certi versi al generale senso di disorientamento che caratterizzava la vita di gran parte delle masse inurbate, sottoposte ai repentini e continui mutamenti della crescente industrializzazione.

La diffusione e il perfezionamento dello strumento fotografico – dalle prime lastre d’argento, che richiedevano lunghi tempi di esposizione, all’invenzione dell’istantanea nel 1860 – sottraendo progressivamente alla pittura alcune consuete funzioni sociali a carattere documentario, come l’uso del ritratto o la rappresentazione degli eventi di cronaca, iniziavano, già nel corso del XIX secolo, a produrre un profondo e radicale ripensamento sui fondamenti e sugli scopi dell’arte. Risulta evidente per alcuni, a partire dagli ultimi decenni dell’Ottocento, che se la fotografia poteva riprodurre della realtà l’apparenza, alla pittura poteva competere il disvelamento dell’essenza, la lettura della struttura interna delle immagini, la rappresentazione di quei valori perenni che traspaiono attraverso la forma simbolica delle cose e che spetta all’artista evidenziare.

Le nuove tecnologie, perciò, agivano sugli stili e sulle modalità tradizionali di elaborazione delle arti figurative non semplicemente sostituendosi o entrando in competizione con esse, ma generando una serie di sollecitazioni, di esigenze estetiche, un'ansia del cambiamento precedentemente impensabili.

Nel celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicato nella sua prima versione nel 1936, Walter Benjamin ne osserva, appunto, le conseguenze in «certe profonde modificazioni del complesso percettivo – modificazioni che nell'ambito dell'esistenza privata sono subite da ogni passante immerso nel traffico cittadino, e nell'ambito storico da ogni cittadino». Si tratterebbe, quindi, di un nuovo modo di guardare la realtà che, secondo il sociologo tedesco, si sarebbe gradualmente ma inesorabilmente diffuso nelle abitudini sensoriali della gente, evidenziandosi in particolar modo nel campo della produzione artistica. Di conseguenza, se il cittadino comune, coinvolto dal frenetico ritmo della vita di strada, diviene al contempo spettatore passivo e artefice attivo della scena urbana, così, per usare l'esempio di Benjamin, dal pittore ottocentesco all'operatore cinematografico avviene un epocale passaggio, simile a quello intervenuto in campo medico dal mago al chirurgo: da colui il quale, in altre parole, conduce un'operazione mantenendo la distanza rispetto al suo oggetto, a chi, invece, compie l'intervento agendo direttamente *nella* realtà. Il rappresentabile, perciò, non è più *di fronte*, ma *attorno*.

Un altro aspetto indotto dalla riproduzione meccanica dell'immagine è l'affievolirsi della distinzione tra l'originale e la copia: l'opera è privata dell'*aura*, cioè della sua unicità, del suo valore assoluto e irripetibile. Attraverso l'uso degli ingrandimenti in fotografia o del *ralenti* nel cinema si acuisce, inoltre, l'attenzione al dettaglio e allo studio del movimento secondo modalità assolutamente inedite, dilatando la cognizione dell'istante, nonostante la sua ineluttabile e frammentata precarietà, e svolgendo, secondo Benjamin, un'operazione parallela alla psicanalisi nella «comprensione degli elementi costrittivi che governano la nostra esistenza».

Nella prospettiva della modernità, quindi, caratterizzata da una sovrapproduzione di immagini diffuse attraverso i mass-media, i tradizionali luoghi deputati dell'arte, come per esempio il museo o la galleria, pur conservando validità per le collezioni storiche o per la presentazione degli autori del passato, risultano sempre meno proponibili quali luoghi d'incontro per la conoscenza di nuove proposte.

Gli artisti, inoltre, cominciano ad esprimersi adottando procedimenti che consentono una maggiore rapidità di esecuzione, abbreviando così i tempi tra l'ideazione e la realizzazione dell'opera. La scomposizione della forma naturalistica, d'altronde, si accompagna alla vertigine della *velocità*, alla progressiva consapevolezza di un universo dinamico in cui soggetti e oggetti della conoscenza, uomini e cose, sono concepibili nella percezione analitica solo in relazioni di mobilità reciproca.

All'inizio del XX secolo le svolte del gusto maturano e si esauriscono nel giro di pochi anni, si avvicinano affannosamente “manifesti” e poetiche, fioriscono riviste anche per la pubblicazione di pochi numeri, mentre diverse personalità di primo piano esauriscono la loro carica innovativa o la concludono definitivamente allo scoppio della Grande Guerra.

Alcuni esponenti delle avanguardie d'inizio secolo, in particolar modo i dadaisti, consapevoli del superamento e della ormai imminente “inutilizzabilità” dei linguaggi tradizionali, tentano di realizzare il cambiamento all'interno del sistema delle arti – come riferisce Benjamin – attraverso una «radicale degradazione del loro materiale», fino all'uso graffiante dell'ironia, finalizzata alla trasgressione e alla contestazione del passato.

In definitiva, l'arte moderna evidenzia nel suo travaglio, secondo il sociologo tedesco, il lento ed inesorabile passaggio di consegne al mezzo cinematografico, quale espressione tecnica più efficace e congeniale dei nostri tempi, capace come nessun'altra di attuare, attraverso coinvolgenti «effetti di shock» che predispongono l'uomo moderno «ai pericoli che lo minacciano», una forma moderna di *catarsi*.

La seconda tendenza, in apparente contrapposizione alla prima, è costituita dal *mito del primitivo*.

Nel momento in cui il continente europeo, utilizzando tutti i mezzi tecnici di cui dispone per estendere definitivamente il predominio commerciale e politico ad ogni angolo del mondo, porta ad un livello mai raggiunto precedentemente il processo coloniale iniziato con l'età moderna, si scopre contemporaneamente al suo interno fragile e decadente, comincia a relativizzare i contenuti della propria civiltà e a riscoprire perciò l'ingenuità, la spontaneità, la libertà delle culture che ha sottomesso. L'Europa borghese *fin de siècle* che esporta i suoi prodotti, amplia i propri mercati, sfrutta le materie prime acquistate a basso costo in altri continenti, manifesta d'altronde una disponibilità all'assimilazione di nuovi usi, costumi e mentalità provenienti da civiltà lontane, con un'apertura paradossalmente di pari valore rispetto alla sua prepotente invadenza.

Nella seconda metà del XIX secolo il processo di penetrazione delle potenze commerciali europee in Asia, iniziato tre secoli prima, culmina con l'apertura mercantile della Cina e del Giappone: colonialismo ed esotismo si compongono così come le due facce di una stessa medaglia. L'avvicinarsi delle mode e degli stili sarà condizionato in Europa, da questo momento in poi, dalle successive ondate del *giapponesismo* – diffusosi con le stampe, i manufatti, i tessuti e accolto in Francia dagli artisti che orbitavano intorno all'ambiente post-impressionista – e dell'*orientalismo*, presente nei gusti e nelle tendenze dell'*art nouveau*.

La riscoperta delle culture africane e oceaniche, avvenuta alla fine dell'Ottocento parallelamente ai primi significativi rinvenimenti dell'arte paleolitica in Europa, si situa, quindi, all'apice di una diffusa ricerca di ingenuità, di schiettezza e d'immediatezza espressiva – presente soprattutto tra gli esponenti dell'Espressionismo e del Cubismo – capace di spazzare via, con una ventata di libertà, il clima oppressivo delle vecchie accademie e le sterili convenzioni stilistiche create in ambito commerciale, aprendo allo stesso tempo illimitati orizzonti di originalità.

*Primitivismo* ed *esotismo* si inscrivono, perciò, all'interno della stessa dinamica storica.

Nelle correnti artistiche del primo Novecento progresso tecnologico e mito del primitivo si fondono e s'intrecciano secondo varie flessioni e modalità, ora sovrapponendosi in unità d'intenti, ora contraddicendosi in polemiche prese di posizione, componendo il variegato, complesso e pirotecnico fenomeno dei movimenti d'*avanguardia*.

L'esito conclusivo viene, tuttavia, a configurare una precisa e ben delineata linea unitaria di sviluppo secondo cui la prassi artistica passa dall'*imitazione* degli oggetti all'*analisi* dei modi e dei processi attraverso i quali il soggetto percepisce e prende coscienza di quanto lo circonda; dall'*esteriorità* della visione si procede alla sua *interiorità*.

In un contesto storico che – come ha evidenziato Rudolf Arnheim – appare, a cavallo dei due secoli, sempre più diffidente nei confronti degli esiti progressivi della ricerca scientifica e che scopre, al contrario, nella verifica sperimentale dei principi della termodinamica la possibile e «apocalittica dissipazione e degradazione entropica» dell'universo, l'espressione artistica si configura come una delle possibili *vie di fuga* dal caos quotidiano.

## Le inquietudini d'inizio secolo

Se il XIX secolo era stato dominato dall'esposizione parigina del Salon, diretta espressione dell'istituzione statale dell'Accademia delle Belle Arti, il XX secolo è dominato dal fenomeno dell'avanguardia, di raggruppamenti liberi d'artisti e di scrittori, legati da una poetica comune, elaborata tramite la pubblicazione di un "manifesto" e, il più delle volte, da una rivista con scadenza periodica. Il fenomeno dell'avanguardia ha origine dalla polemica suscitata prima dai pittori Realisti e poi dagli Impressionisti, ripetutamente rifiutati nelle selezioni del Salon. Dopo un primo periodo di incomprensione, si venne a creare attorno a loro un importante consenso di critica e di pubblico: la breccia aperta dal loro atteggiamento

anticonvenzionale nei confronti della pittura ufficiale, diede avvio ad un intenso periodo di apertura e di sperimentazioni.

A Berlino, a Monaco e a Vienna, le istituzioni accademiche diedero avvio ad una radicale riforma dei metodi e dei contenuti dell'insegnamento artistico nota col nome di *Secessioni*. In Austria, per esempio, l'opera di Gustav Klimt, con le sue atmosfere orientali, con gli sfondi arabescati e astratti, diventa parte integrante dell'insegnamento offerto agli allievi.

In Francia a partire dal 1886 si costituisce l'Associazione degli Artisti Indipendenti che dà avvio al *Salon des Indépendants*; si moltiplicano le rassegne a carattere privato. Vengono, inoltre, esaltati i nuovi modelli formali.

Agli inizi del secolo, Monet, Cézanne, Van Gogh e Munch, Gauguin vengono indicati come i punti di riferimento di una nuova ricerca formale. Spetterà in seguito alle avanguardie declinare in modo nuovo ed originale gli spunti da loro offerti.

Monet porta la ricerca impressionista fino alla dissoluzione formale dell'immagine, che si frange nella dinamica gestuale accompagnata da una profonda partecipazione emotiva. Dalla sua ricerca prenderà le mosse l'astrattismo lirico di Kandinskij, fatto di macchie e strutture irregolari, che esprimono l'ineffabile del sentimento e dell'interiorità.

Cézanne analizza il sistema della visione riducendo la percezione degli oggetti negli elementi fondamentali "del cubo, del cilindro e della sfera". La sua ricerca darà avvio, perciò, prima al Cubismo e poi alla pittura astratta di tipo geometrico.

Van Gogh e Munch, partendo dalla loro esperienza personale deformano nelle linee e nei colori i contorni della realtà, in una disperata ricerca di affermazione di un nesso tra l'io e le cose, espressa attraverso il dolore della mancanza, di una sofferta e cercata corrispondenza. Da loro prenderanno avvio le varie correnti dell'espressionismo europeo, sia nella versione fosca e tragica dell'area germanica (il gruppo del "Ponte") sia in quella più solare e vitalistica del gruppo di Matisse (i cosiddetti *Fauves*).

Da Gauguin parte, invece, la ricerca del primitivo, il sogno di un ritorno alle origini incontaminate dell'esistenza, nel mito delle isole dell'Oceano Pacifico. E' il mito che sostiene tutta l'avanguardia, dalla ricerca di Picasso sulle civiltà primitive, fino alle varie e ricorrenti forme di espressionismo, che proponendo l'azzeramento della tradizione pittorica, immediatamente identificata con l'oppressione dell'istituzione accademica, attraverso forme di disegno elementare o addirittura infantile, perseguono la ricerca di un'innocenza e di una purezza perduta.

Il dramma esistenziale che emerge nelle opere che preludono all'espressionismo trova un puntuale riscontro nella filosofia di Nietzsche, che si fa interprete in quel periodo di un diffusa consapevolezza della crisi dei valori della civiltà occidentale, insieme al senso di incertezza e di instabilità psicologica che ne deriva. Documentiamo questa posizione con una celebre citazione: "Un giorno il viandante chiuse la porta dietro di sé e pianse. Poi disse: questo ardente desiderio del vero, del reale, del non apparente, del certo, come lo odio" (La Gaia Scienza). Risulta evidente da questa affermazione come all'origine della transvalutazione dei valori e della volontà di potenza, Nietzsche assumi quella posizione nichilista rintracciata fin da gioventù nella filosofia di Schopenhauer, come un dato di partenza. Leopardi aveva già ribadito nello Zibaldone e nei Canti, riprendendo tra l'altro Pascal, come la domanda sul significato ultimo della vita e della realtà costituisca il *cuore* dell'io, alla soglia fondamentale per il riconoscimento dell'identità, anche se la risposta rimane sconosciuta e inesausta. Dal dolore derivante dalla mancanza di una risposta esauriente in una civiltà che, all' "apparir del vero" nelle "sorti moderne e

progressive”, ha escluso almeno teoricamente e filosoficamente qualsiasi credibilità al mito e alla religione, deriva la ricerca della “via d’uscita” di Schopenhauer, una fuga dalla volontà di vivere, che è fuga anche dal suo significato, o dalla ricerca di un senso esauriente.

Il mondo dell’arte, intanto, è in fermento. Le varie nazioni europee tentano l’aggiornamento sui modelli francesi; la più attiva risulta proprio la neonata Germania dove la classe dirigente, con i principi in testa, appoggia apertamente il rinnovamento. Già dal 1851 Massimiliano II di Baviera istituisce a Monaco un concorso a premi “per il conseguimento di un nuovo stile”, si parla di *natura vivente* o di *pittura d’atmosfera*, si cerca una maggiore stilizzazione e si ospitano esposizioni dei realisti e degli impressionisti.

Il mondo accademico pullula di riviste dai nomi fortemente evocativi come *Pan*, *Jugend*, *Simplicissimus* e si attuano le *secessioni* a Monaco (1892), a Vienna (1897) e a Berlino (1898), cioè delle riforme radicali degli statuti e delle prassi accademiche, in accordo, però, con le autorità.

In questo contesto si colloca la pittura estremamente raffinata di **Gustav Klimt** (1862-1918). Nato in un sobborgo di Vienna, dopo aver frequentato la Scuola di arti e mestieri della capitale, istituisce dal 1880 al 1892 la “Compagnia dei pittori”, a cui partecipa il fratello ed altri amici. La proposta nel 1891 per la cattedra di pittura presso l’Accademia di Vienna viene bocciata, ma da quel momento si susseguono le commissioni più importanti come le *allegorie della Medicina, Filosofia, Giurisprudenza* presso l’università (1894). Si inserisce nella corrente simbolista, sebbene persegua un fine prevalentemente decorativo subordinato al contesto architettonico, secondo la filosofia dello Jugendstil, come documenta il suo intervento nel Palazzo Stoclet (1909- 1911) di Bruxelles, accanto al celebre architetto viennese Joseph Hoffmann (1870-1956). La linea dell’arte utile tende quindi ad assorbire anche la scultura e la pittura nell’unica forma realmente necessaria alla vita sociale che è l’architettura

In questi anni prendono piede anche le opere del belga **James Ensor** (1860-1949) il quale, dopo un esordio naturalista dai toni oscuri e terrosi, compie un viaggio di aggiornamento a Parigi nel 1885, rimanendo affascinato dall’uso dei colori puri e dalle nuove poetiche simboliste. I temi della maschera e del grottesco, le atmosfere da incubo dagli spazi deformati e l’uso dei colori accesi, tesi a denunciare l’ipocrisia della società e la violenza insita nei rapporti cosiddetti civili, come appare nella celebre *Entrata di Cristo a Bruxelles*, ne fanno uno dei precursori dell’Espressionismo.

## Arte come processo

L’opera di **Pablo Picasso** (1881-1973) intitolata *Les Femmes d’Alger (O. J.)* (1907) si pone all’inizio del secolo come manifesto ideale della modernità.

L’opera nasce in un momento di crisi, dopo la rottura del rapporto sentimentale con Fernande Olivier.

Precede questo momento la *fase blu* (1901-‘03), caratterizzata dal monocromo, in cui le figure assumono un valore emblematico della condizione esistenziale di solitudine e di incomunicabilità.

Lo schiudersi di nuove speranze e prospettive coincide con la *fase rosa* (1904-‘05), in cui la tavolozza del pittore si arricchisce di nuovi colori: nel mondo degli emarginati e dei

“circensi” l’artista identifica se stesso come girovago, vagabondo, “saltimbanco dell’anima” (Palazzeschi); solo in loro sembra possibile quella solidarietà degli ultimi e dei poveri, sconosciuta alla società borghese. Ricordiamo che Picasso da giovane era frequentatore dei circoli anarchici di Barcellona.

Con *Les demoiselles*, però, Picasso supera definitivamente questa fase “simbolista”, per porsi sotto il segno di Cézanne e della scultura negra: il quadro può essere definito come la “registrazione” di quegli incontri in “presa diretta”. Egli, infatti, decide di non dissimulare il processo di trasformazione avvenuto in corso: il colore oscuro, negro, della donna di sinistra, le maschere indigene sovrapposte alle figure di destra. Il quadro stesso si fa “processo” incompiuto sotto il nostro sguardo a cui sono sottoposte provocatoriamente le donne di un postribolo di Barcellona, presente sulla via di Avignone. Il drappo rosso sulla sinistra richiama il valore di un palcoscenico ideale. La scomposizione dello spazio, tagliente e solido come se fosse di frammenti di vetro, in compenetrazione con le figure, richiama l’eredità di Cézanne.

Questi aspetti pongono le premesse del  *cubismo analitico* (1908-1911), dove i vari istanti percettivi, colti dalla nostra coscienza, sono restituiti sulla tela come “frammenti di un discorso” ininterrotto. Il colore è stato ottenuto, come per Cézanne, per sintesi sottrattivi nella sovrapposizione di pennellate di colore puro, secondo un procedimento esattamente inverso a quello di Monet.

Dal 1911 succede la fase del  *cubismo sintetico*: in *Natura morta con sedia impagliata* (1912), Picasso introduce tra i primi la grande novità del *collage*. A partire da questa tecnica la realtà non appare più soltanto dipinta, imitata (*mimesis*), ma “prelevata” e introdotta nel nuovo contesto dell’arte. Anche la forma ellissoidale dell’opera riproduce materialmente un tavolino da bar come se fosse visto da sopra con i bicchieri, bottiglie, giornali – “cubisticamente” o metonimicamente richiamati dalle lettere *J* e *O* del francese “journal” e non, come ci si aspetterebbe in pittura, in prospettiva. Persino la cornice è sostituita più icasticamente da una corda. Nella ricostruzione estetica della realtà operata dall’arte, autonoma ormai dai dettami della *mimesis*, come avevamo osservato fin dagli impressionisti, il cubismo sintetico tenta di riprodurre quella dinamica di approccio per cui le cose si danno nella sommatoria dei nostri atti percettivi e riconoscitivi, senza giungere alla ricostruzione gnoseologica dell’oggetto, così come avviene nella nostra mente, ma “registrando” il percorso dello sguardo, anticipando di un istante il momento della coscienza, ancora presente in Cézanne come ricostruzione organica della nostra esperienza. In Picasso il *divenire* conta di più dell’*essere* del pittore provenzale.

In Picasso, come per il suo amico e collega **George Braque** (1882-1963), le tre dimensioni spaziali si arricchiscono, quindi, nella considerazione dei vari punti di vista - scomposti e non del tutto ricomposti, come avveniva nelle arti figurative delle civiltà preclassiche – della “quarta dimensione” che - come sosteneva il poeta e critico militante Apollinaire in “Introduzione al cubismo” - contribuisce alla consapevolezza di un nuovo universo fisico, quello definito dalla “relatività ristretta” di Albert Einstein. Prescindendo dal confronto delle date, dal quale comunque risulterebbe l’impossibilità che Picasso conoscesse in quel periodo precoce le teorie dello scienziato, è evidente che la dimensione tempo nei cubisti è tutta *interna* al fenomeno della memoria e, perciò, influenzata più che altro dalle teorie neoagostiniane di Bergson.

## L’estetica della velocità

Diversa è la concezione del tempo nei Futuristi per i quali conta la dimensione *esterna* al soggetto, rappresentabile in termini di movimento e velocità. Nella civiltà moderna caratterizzata, a parere dei futuristi, dal positivo progresso, dall’operosità delle industrie, dal fermento delle masse lavoratrici, il mondo si è arricchito di una nuova bellezza, quella della *macchina* che ha impresso alla natura la nuova dimensione della velocità. Come sosterrà

Martinetti nel Manifesto del 1909 “un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*” – celebre scultura ellenistica di cui Boccioni darà la sua versione moderna in *Forme uniche nella continuità dello spazio* (1913), opera che espone nel titolo un vero e proprio programma di lavoro.

Del gruppo futurista **Giacomo Balla** (1874-1958) rappresenterà, con le sue “trascrizioni” in pittura delle sperimentazioni fotografiche in movimento di Anton Giulio Bragaglia, l’ala scienziata come si può osservare in *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912) o in *Ragazza che corre al balcone* (1912), ancora ricca di umori divisionisti.

Più ricca e stimolante sarà la riflessione di **Umberto Boccioni** (1882-1916), secondo cui anche il soggetto deve essere considerato in relazione dinamica con l’oggetto osservato. Nella *Città che sale* (1911), vero monumento e canto di lode al mito del progresso, simbolizzato dal cavallo rosso irrefrenabile che entra compositivamente a cuneo nello spazio - secondo uno stilema frequente nelle opere del gruppo – travolgendo lavoratori e palazzi in costruzione nella periferia di una Milano ideale, anche Boccioni evidenzia il retaggio divisionista, arricchito però da una gestualità che sembra voler riprodurre il verticismo elettromagnetico della materia.

Nello stesso anno, dopo un importante viaggio a Parigi, la pittura di Boccioni, pur risentendo di una nuova struttura spaziale di marca cubista, approfondisce ulteriormente il proprio apporto personale: nel dinamismo della vita moderna si aggiunge l’estemporaneità degli “stati d’animo”. Ne *Gli stati d’animo, I: gli addii* (1911), il pittore raffigura il momento della separazione tra due persone alla partenza del treno dalla stazione. La locomotiva è “cubisticamente” scomposta in visione frontale e laterale e irrompe verticalmente nello spazio separando, con due onde disposte diagonalmente a sinistra e a destra, i tratti antropomorfi relativi ai due protagonisti dell’addio. Essi sono separati e allo stesso tempo uniti sia dai movimenti oggettivi del treno, sia da quelli soggettivi dei sentimenti: le due dimensioni, quella materiale e quella spirituale, sono indagate nella loro originaria unitarietà.

## Dipingere come primitivi o come fanciulli

Dalla tecnica neoimpressionista parte anche **Henri Matisse** (1869-1954) in *Lusso, calma e voluttà* (1904), in cui il tema della luce e del colore si identifica con quello di una “mediterraneità” ideale, ingenua, rigenerante: la colazione sull’erba, il soggetto delle bagnanti richiamano i precedenti impressionisti proiettati, però, in una dimensione non più urbana, da svago, ma primitiva, edenica, in un’immagine di felicità pura, priva dei freni inibitori delle convenzioni formali. Matisse riprenderà lo stesso tema in opere diverse, mutando stile, ma mantenendo una coerente dirittura poetica. Ne *La gioia di vivere* (1906), dove la vivacità dei gialli e dei rossi si fondono nei filamenti e nelle ombre dei verdi, degli azzurri e dei viola, compare sullo sfondo il soggetto delle figure in girotondo, ripreso ne *La danza* (1910), in cui il primitivismo si concilia con una progressiva essenzialità delle linee e dei colori, risolti nella fluidità e leggiadria circolare delle forme che richiamano l’idea dell’ “eterno ritorno”, così presente nella cultura europea a partire da Nietzsche. L’essenzialità espressiva si decanta nel pittore francese fino a raggiungere un vertice insuperabile nell’*Icaro* (1944).

Matisse capeggia il gruppo francese dei **Fauves** - i “selvaggi”, come li chiamerà il critico Louis Vauxcelles al Salo d’Autonne del 1905 – saranno spesso accomunati nelle intenzioni e nello stile agli espressionisti tedeschi. Argan ne faceva rilevare le somiglianze e le differenze nel confronto tra la *Marcella* (1910) di Kirchner e la *Donna in camicia* (1906) di André Derain. In *Marcella* i colori complementari non sono associati alla fluidità della linea e del colore, come in Derain: il taglio netto dei contorni – allusivo alla tecnica “primitiva” della xilografia – il contrasto dello sfondo giallo con i colori dell’incarnato, tendono a far arretrare la figura al nostro sguardo, come se si sottraesse, evidenziandone il disagio interiore e la tensione. Ammiccante e invitante appare, invece, la donna di Derain. L’espressività del

colore, insomma, messa a servizio in un caso per evidenziare lo stato di conflittualità psichica, nell'altro l'esuberanza e la vitalità della figura, non poteva differenziarsi, quindi, in maniera più netta.

L'opera di Kirchner è, allora, erede della *Pubertà* (1894) di **Edvard Munch** (1863-1944), la fanciulla ripresa alla prima seduta di posa, in realtà simbolo esistenziale dell'essere umano al limite dell'età adulta, sospesa in attesa del destino futuro. L'opera del norvegese evidenzia il senso di angoscia, alla maniera del filosofo danese Kierkegaard, alla primavera della vita, un timore per l'ignoto che si manifesta nello sguardo perso nel vuoto, nelle braccia incrociate pudicamente sulle ginocchia, nell'ombra livida e spesso che incombe minacciosa sulla stessa fanciulla, quale proiezione delle sue pulsioni inconscie, frammiste alle sue paure. Un'angoscia che troverà drammatica espressione nel *Grido* (1893) – terrificante autoritratto e rappresentazione deformata e allucinante della realtà, colta nell'immediatezza dello stato psichico.

Compagnano nell'opera di Munch alcuni elementi stilistici ripresi in seguito dal gruppo espressionista di Dresda, riunito attorno alla pubblicazione della rivista "Die Brücke" ("Il Ponte"): lo scontro dissonante dei complementari, le prospettive ribaltate e vertiginose verso lo spettatore, gli sguardi persi nel vuoto alla ricerca di un dialogo che permetta il superamento della solitudine esistenziale, caratterizzeranno maggiormente i temi e lo stile degli espressionisti soprattutto a partire dal 1911, col trasferimento della maggior parte degli aderenti a Berlino. Berlino per **Ernst Ludwig Kirchner** (1880-1938) rappresenta la solitudine, il contrasto tra passato e presente come ravvisabile nella *Torre rossa di Halle* (1915) dove il moderno tram arancione, sfreccia quale unica presenza umana in un desolato scenario urbano a carattere monumentale. Solitudine urbana che compare anche in *Cinque donne per la strada* (1919) o in *Scena di strada berlinese* (1914), dove nella folla gli sguardi sfuggenti non s'incontrano e le pennellate hanno i profili aguzzi degli occhi, a spina di pesce, che ricordano le curve ogivali dell'architettura gotica e che si riflettono in una struttura spaziale a zig-zag. In queste opere dove tutto, strada, ruote di macchina, spigoli di edifici, squarci di cielo, appare per sineddoche, quasi nell'impossibilità di una visione d'insieme, il personaggio caratteristico di Kirchner diviene la *cocotte*, cioè la donna futile, la compagnia di un giorno, che si concede per interesse, quintessenza dei rapporti umani nella moderna civiltà urbana.

## Ricerca di forme archetipiche

Uno degli aspetti fondamentali della poetica espressionista è la ricerca di uno stile che tenda al superamento delle dicotomie tradizionali della pittura occidentale come superficie/sfondo, contorno/campitura, interno/esterno, per ristabilire nel vitalismo creativo un'unità originaria, una "coscienza felice", ingenua, non corrotta ancora dalle distinzioni e dalle definizioni sottili di una cerebralità tutta occidentale.

Ne *La giornata di vetro* (1913) di **Erich Heckel** (1883-1970), spazio e figura s'incastano in maniera "cubica", dando una sensazione di turgida solidità e primitiva freschezza.

Matisse ne *La stanza rossa* (1908) gioca utilizzando i richiami e le analogie presenti tra finestra e interno: i fiori gialli riecheggiano i pani oca, la curvatura dell'albero quella dell'inserviente, la natura esterna si ricollega ai motivi floreali presenti sulla carta da parati e sulla tovaglia senza soluzione di continuità. Si noti come nell'armonia matissiana la prospettiva non sia del tutto obliterata, ma compaia a tratti nel profilo del tavolo e del davanzale. Con questi elementi il pittore francese ci riconcilia con una dimensione originaria dell'essere in cui soggettivo e oggettivo, interiorità ed esteriorità non compaiono più come i termini di un conflitto ma in perfetta continuità.

## Verso l'astrazione

Durante il 1910, in diverse parti d'Europa si iniziano a sperimentare le prime composizioni astratte.

Nel 1908 a Monaco venne pubblicata la tesi di laurea di un promettente studioso, Wilhelm Worringer, che avrà largo seguito nelle letture fra gli artisti del XX secolo. Intitolato *Astrazione ed empatia* ("Abstaktion und einfhülung"), il saggio ribadisce e rinforza l'idea dell'opera d'arte come organismo autonomo e parallelo rispetto alla natura (così come si era manifestata da Courbet a Cézanne). Essa non deve tanto riprodurre la forma dell'oggetto (peraltro realizzabile ora con i procedimenti meccanici come la fotografia e il cinema), ma la reazione suscitata dal soggetto. Per Worringer la storia dell'arte si presenta come dialettica tra due *kunstwollen* (volontà d'arte, di forma) e cioè l'empatia mirante all'organico, ad un felice rapporto col reale, di panteistica fiducia e l'*astrazione*, tendente all'inorganico, al geometrico, al travaglio dell'oscurità, proprio dei periodi di confusione di messa in discussione dei fondamenti del reale. Profeticamente il concetto di astrazione anticipa uno dei linguaggi fondamentali del secolo.

Sia nel caso di Kandinskij che di Mondrian, l'astrazione appare al culmine di un processo che parte nel primo caso dal simbolismo cromatico, teso fin dall'esperienza di Pont-Aven alla ricerca di un "equivalente espressivo" dell'emozione e che attraversa le accensioni cromatiche dei Fauves; nel secondo caso, dalla costruttività formale cubista, condotta attraverso le suggestioni mistiche e teosofiche, all'essenzialità delle linee verticali, orizzontali e dei colori fondamentali.

Celebre il brano autobiografico di **Vassilij Kandinskij** (1866-1944) in cui il pittore di origine russa racconta di essersi sorpreso un giorno, al rientro nel suo atelier, nel non riconoscere immediatamente un suo quadro rovesciato, avendolo trovato straordinariamente bello. "Quel giorno – conclude - però, mi fu perfettamente chiaro che l'oggetto non aveva posto, anzi era dannoso ai miei quadri".

Dal punto di vista teorico la sua idea di astrattismo si fonda sull'analogia dell'espressione musicale, fino ad immaginare di realizzare col celebre amico musicista Arnold Schönberg, padre della musica dodecafonica, una grammatica comparata: come con l'abbandono del canto e l'autonomia della musica strumentale, a partire da Bach e in seguito con la grande musica sinfonica ottocentesca, in musica si è abbandonato ogni intento imitativo e rappresentativo per mirare all'espressione del sentimento attraverso la "grammatica dei suoni", cos' per l'arte figurativa ci si deve liberare definitivamente da ciò che si vede per affidarsi esclusivamente alla costruttività delle linee e dei colori.

Il disegno infantile in Kandinskij come in **Paul Klee** (1879-1949), sono un utile riferimento per tornare ad una primavera della creatività esemplata nell'immagine del *Cavaliere azzurro* (1903): azzurro è il colore dello "spirituale nell'arte" che l'artista ha il compito di portare in un mondo ormai secolarizzato che – per dirla con Nietzsche – ha "ucciso Dio" sostituendolo con gli "idoli del mercato". Ne *Lo spirituale nell'arte*, pubblicato nel 1911, Kandinsky esprime così quella che lui definisce la "necessità" interiore: il tentativo di recuperare all'interno della pittura moderna l'esperienza della bellezza. Egli afferma che quando si guarda un quadro o guardo la realtà, immediatamente percepisco qualcosa; la "percezione" è innanzitutto un'espressione fisica. Ma in seguito, dopo la percezione, avviene subito l'"associazione", quando ricollego questa esperienza visiva a qualche altra cosa, al ricordo di un vissuto. Per Kandinsky, quindi, secondo una riflessione non sempre netta e chiara, ma intuitivamente profonda e affascinante, l'esperienza dello *spirituale* altro non è che l'esperienza stessa della realtà, che rimanda a qualche altra cosa, alla realtà come segno, Potrà essere il ricordo, dicevamo, magari di un episodio piacevole. Per Kandinsky nella resa

di questa sensazione diventa progressivamente necessaria la scelta di una figurazione astratta, dai primi paesaggi del periodo di Murnau, come *Paesaggio con torre* (1908), fino alla realizzazione nel 1910 del **Primo acquerello astratto**. Lo dirà anche ne *Lo spirituale nell'arte*: «Quando vengono scosse religione, scienza e morale (quest'ultima dalla potente mano di Nietzsche), quando i sostegni esterni stanno per crollare, l'uomo distoglie lo sguardo dall'esteriorità e lo rivolge a sé stesso. La letteratura, la musica e l'arte sono i campi in cui la svolta spirituale comincia a manifestarsi più sensibilmente. Questi campi rispecchiano la cupa immagine del presente e preannunciano una grandezza che all'inizio è solo un piccolo punto avvertito da pochi, e per la massa non esiste.» L'artista, quindi, cerca di ritrovare se stesso nella dimensione interiore.

## Ritorno alla figuratività sotto il segno dell'onirico

Nel 1916 Giorgio De Chirico venne internato, di ritorno dal fronte, nell'ospedale psichiatrico di Ferrara dove incontro Carlo Carrà, un pittore che aveva precedentemente militato tra i futuristi. E' da quell'incontro che nacque *La pittura metafisica*, termine preso a prestito da un articolo di Giovanni Papini del 1904 su un pittore belga. Formalmente la Metafisica parte da presupposti antitetici al Futurismo, recuperando in sé quegli umori simbolistici ed ermetici diffusi nella cultura e nell'arte a cavallo dei due secoli; in particolar modo è nella permanenza a Monaco, durante gli anni giovanili di De Chirico che si debbono indagare le radici filosofico-linguistiche del gruppo.

Ne *Le Muse inquietanti* (1917) incongruenze prospettiche, citazioni dal passato e dalla storia dell'arte mescolati ad elementi banali della vita comune, come scatole di biscotti, forme di dolci, e a simboli della pratica artistica accademica, come i manichini. Il castello ferrarese, contrapposto alle moderne ciminiere, diventa un involucro vuoto di memoria, privo di vitale presenza umana. Il giorno scompare nella plumbea atmosfera verde del cielo: è il tramonto dell'Occidente, celebrato ormai come una forma priva di significato, l'unica però con la quale ci è ancora consentito di poterci esprimere. In una prospettiva nichilista, priva però del vitalismo delle prime avanguardie, De Chirico sembra riecheggiare i versi di Montale “Codesto solo oggi possiamo dirti,/ ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.”

A proposito delle giustapposizioni fantastiche nella pittura di De Chirico, come dei primi dadaisti come Man Ray e Marcel Duchamp si ricorderà l'aforisma di un celebre poeta francese di fine Ottocento, Isidore Ducasse, conte di Lautréamont (1846-1870): “Bello come l'incontro casuale di una macchina per cucire e di un ombrello sul tavolo operatorio.” Il *caso* e la libera *associazione* mentale divengono le due parole chiave dell'onirico, di quel sogno a Cui Freud dà, in quegli anni spiegazione razionale in merito ai conflitti e agli sviluppi della personalità umana.

Nei **Surrealisti**, a partire dal critico militante André Breton, l'espressione del sogno diventa forma liberatoria dei conflitti interiori, recupero del rimosso, in parallelo con la sociologia che ci permette la risoluzione dei contrasti a livello sociale. Il Surrealismo, che dal Manifesto del 1924 comincia a raccogliere l'eredità del Dadaismo, anche in termini di artisti aderenti al gruppo, si pone quindi come fenomeno allo stesso tempo artistico e sociale, teso alla liberazione dell'uomo dai meccanismi che l'opprimono.

Due sono le tendenze presenti nell'avanguardia:

- a) una tendenzialmente astratta, comprendente Max Ernst, André Masson, Yves Tanguy, Juan Mirò, che nelle forme ameboidi, globulari, attraverso l'uso del *frottage*, del *collage*, tende a riprodurre figurativamente la gestualità e la spontaneità della “scrittura automatica”;
- b) Una tendenzialmente figurativa che nella allucinata raffigurazione di realtà improbabili, tende a riprodurre atmosfere oniriche o a creare associazioni psichiche (i *lapses*) simili a quelle che produce la mente in stato di sogno.

In questa seconda tendenza è da annoverare **Salvator Dalì** (1904-1989). Nell'opera *La persistenza della memoria* (1931) egli manifesta uno dei suoi principi fondanti, l'espressione "critico-paranoica" per la quale le cose ci appaiono progressivamente diverse nel tempo, assumendo forme e aspetti inizialmente irricognoscibili. Le forme fluttuano nella realtà e nella nostra mente a seconda delle pulsioni inconscie che ci animano. Così il tempo non ha più una definizione oggettiva, come gli orologi che si afflosciano o si decompongono in un coacervo di insetti, mentre i fossili o le forme a concrezione marina rivelano progressivamente l'autoritratto del pittore che narcisisticamente si compiace della sua immagine e allo stesso tempo tende a nullificarsi nelle forme naturali, come nella teoria psicanalitica di *eros e tanatos*

## Valenza metaforica e metonimica del simbolo

Sotto l'urto trasgressivo e innovatore delle avanguardie, il realismo del XIX secolo sembra improvvisamente soccombere. Lo storico Mario De Micheli si esprime a tal riguardo in termini di «rottura» con la precedente unità rappresentativa del reale, ridotto ormai a frammenti, in seguito alla perdita di un linguaggio comune tra gli artisti e il pubblico dei fruitori. Il mancato incontro tra domanda e offerta di opere d'arte, il ripiegamento solipsistico di molti artisti aprono una frattura insanabile con i "non addetti ai lavori", ancora oggi ravvisabile nel disagio di quanti accostano con perplessità e sconcerto le espressioni artistiche dei contemporanei. Non si tratterebbe altro, per De Micheli, che dello stesso processo storico che ha reso molti intellettuali *decadenti* estranei ai bisogni reali delle masse.

Altri, invece, come Carlo Giulio Argan, scorgono una profonda continuità ideale tra Ottocento e Novecento, individuando nelle premesse poste dal Realismo, in particolare da Gustave Courbet, il sintomo di un nuovo modo di concepire l'esistenza e l'atto creativo. In quel modo di dipingere, infatti, scevro da ogni idealizzazione o da qualsiasi ricerca di valori morali o ideologici, si esprimeva l'intenzione di fare del quadro non «la proiezione del reale, ma un pezzo di realtà», attraverso l'uso corposo degli impasti cromatici, per nulla dissimulati, ma interpretati come la *materia* attraverso cui «*costruire l'immagine*, darle una concretezza e un peso, che ne fanno una cosa reale».

Courbet, così, avrebbe anticipato uno dei fattori determinanti della produzione artistica novecentesca, ossia la tensione a concepire la propria prassi non più come mera *riproduzione (mimesis)* della *natura*, ma come *creazione*. Non è determinante, almeno inizialmente, che il contenuto dell'opera richiami qualcosa di visto o sia un semplice prodotto della fantasia o del *genio* creativo: ciò che conta è che essa si proponga come *altro* dalla realtà, come il *nuovo*, una cosa-tra-le-cose, e non come una finestra illusionisticamente aperta sull'esistente.

Secondo questa prospettiva è maggiormente comprensibile quella spinta costante al superamento delle tecniche tradizionali, attuata fino alla radicale revisione degli scopi e delle funzioni dell'arte, fino alla negazione della stessa prassi del dipingere e dello scolpire.

Un'altra importante premessa dal punto di vista teorico, sempre per quanto riguarda l'evoluzione delle tecniche, è posta alla fine dell'Ottocento da quell'esigenza diffusa presso gli artisti, i letterati, i musicisti orbitanti nell'ambito del *Simbolismo*, legati da affinità e comuni intenti, ad integrare i diversi linguaggi in un'unica, nuova forma espressiva. La teoria più innovativa viene avanzata dal compositore musicale tedesco Richard Wagner il quale, a partire dai suoi melodrammi, comincia a comprendere nella definizione di «opera d'arte totale» (la *Gesamtkunstwerk*), l'insieme delle *performance* musicali, mimiche, recitative, incluso l'allestimento della scenografia, concepite come un unico atto estetico, finalizzato non più alla realizzazione di un'opera finita, ma all'esposizione del «processo»

creativo a carattere momentaneo. Ad essa, in seguito, si ispireranno esplicitamente futuristi e dadaisti per la realizzazione delle loro “serate”.

Wagner trae ispirazione da Friederich Nietzsche, cui era legato da un’intensa frequentazione e condivisione di intenti: secondo il filosofo tedesco bisognava riconquistare l’originaria concezione della tragedia greca, intesa come manifestazione del *dionisiaco*, dell’irrazionale, del vitalismo primario che soggiace sotto la coltre opaca della ragione, imposta dalle convenzioni sociali presenti nell’evoluzione storica della civiltà borghese, per restituire l’uomo alla vera dimensione della sua libertà. Lo strumento espressivo che in seguito meglio si offre all’espressione di questa nuova modalità estetica non è il teatro, ma il nascente cinematografo, autentico multimedia *ante litteram*, come lo potremmo definire oggi.

Lo sconfinamento delle tecniche, d’altronde, l’uso di mezzi e materiali eterogenei, diventa sistematico proprio a partire dalle avanguardie del primo Novecento.

È evidente che questa radicale innovazione dello stile presuppone o sottende un nuovo modo d’intendere il reale: entra in crisi, ora, il tradizionale immaginario dell’uomo occidentale per cui ogni cosa ha valore in quanto rimanda ad altro, è segno, indica un rapporto con una presenza con cui intrattiene una relazione di oggettiva significazione (come indica il termine *metafora* – dal greco *metà phèrein*, cioè «trasporta oltre»). La struttura del linguaggio assume, invece, un valore convenzionale, per cui il *gioco* dei segni, rimanendo tautologicamente nei confini della pura forma, senza alcuna implicazione esterna con altri contenuti, ribadisce l’autonomia della proposta artistica (comporta perciò una *metonimia* – dal greco *metà ònyma* – ossia un mero cambiamento di nome).

Un esempio significativo di *metonimia figurativa* può essere suggerito dalla tecnica del *collage*, in cui un frammento di realtà – una parte del *tutto* – viene prelevato e inserito in un contesto nuovo, o per raffigurare se stesso o per assumere un nuovo significato in un mutato sistema di segni.

Fino al XIX secolo una prospettiva del genere sarebbe risultata inimmaginabile, ora invece, con la mutata concezione del segno, viene definitivamente ridiscusso il principio di rappresentabilità del reale.

L’immagine, infatti, è un doppio della visione. Il realismo di Courbet, come detto in precedenza, aveva già negato l’esigenza di qualsiasi valore connotativo. Inventata la fotografia, che senso poteva avere ancora riproporre solo ciò che si vede, se non c’è più niente da svelare o da ricercare dietro l’apparenza? Perché continuare, d’altro canto, ad usare il pennello, dal momento che il mezzo meccanico riproduce le cose con maggiore fedeltà?

Sospinto dalla fotografia a cercare nuove prospettive, l’artista non è più colui che rappresenta, ma colui che crea, non colui che propone un surrogato della realtà, ma che desidera porre nel mondo una presenza inedita.

In effetti, questa nuova frontiera non è in contraddizione con l’ideale moderno dell’*homo faber*, ma ne rappresenta l’estremo, paradossale compimento. Ormai affrancato dalla presenza superflua delle cose, l’artista crea come Dio, non più imitando, ma generando dal proprio pensiero: anzi, nelle estreme conseguenze concettuali della neoavanguardia, l’atto o il processo artistico si configurano come estrinsecazione del puro atto del pensare.

Si tratta di un tentativo, tuttavia, che mostra fin dall’inizio una paradossale problematicità: come poter aggiungere, infatti, una parola nuova, una creazione nuova, all’interno di una realtà, che per natura ci è già *data*? Che cosa può aggiungere veramente di nuovo l’uomo con la sua attiva presenza nel mondo? Può veramente usare immagini, parole, segni che non ricalchino in qualche misura quello che gli è già offerto dalle cose?

La questione si coglie efficacemente nei cosiddetti *oggetti-trovati*, nei *ready-made*, e nell’uso degli *assemblage*, che dai dadaisti fino ai concettuali costituiscono l’aspetto autenticamente inedito del XX secolo: la novità assoluta, la sorpresa pura può manifestarsi senza realizzare veramente nulla, ma usando quello che *già c’è*, dandogli una nuova

funzione; così, rovesciando l'«orinatoio» di Duchamp, si ottiene un'arguta fontana, capovolgendone *letteralmente* il valore. Lo stupore non coincide più, come nella tradizione greca e cristiana, con l'evento, con l'apparire di un *quid*, estraneo all'ordine del conosciuto, ma con una posizione soggettiva, con un mutamento dei consueti atteggiamenti individuali. Esistenzialmente è come se si affermasse che, non essendoci più nulla di nuovo da aspettarsi, tanto meglio cambiare subito se stessi.

Se è impossibile, comunque, scartare l'esistente dall'esperienza dell'invenzione, allora vi è un'unica alternativa: o quello che si pone di fronte a noi è occasione d'incontro (per dirla in greco, permette il *syn-bàllo*, cioè il *con-giungere*), divenendo luogo di una possibile conciliazione tra significanti e significati, oppure appare come luogo dello scontro, del fraintendimento e di quella inestinguibile contraddizione che governa, secondo una logica per noi inesplicabile, l'irrefrenabile processo della vita.

## Da Parigi a New York

Le premesse della neoavanguardia americana sono determinate, durante il secondo conflitto mondiale, dalla presenza degli "artisti europei in esilio". New York, accogliendo quegli artisti e intellettuali che erano riusciti a sfuggire all'arruolamento militare e incrementando il proprio ruolo monopolistico sul mercato dell'arte in un periodo critico per il Vecchio Continente, esercita così una funzione simile a quella svolta da Zurigo tra il 1916 e il 1918. Marcel Duchamp, protagonista della prima stagione Dada, e Man Ray garantiscono idealmente la continuità tra la prima e la seconda esperienza; la presenza carismatica di André Breton dal 1941, inoltre, imprime alla composita comunità degli artisti, che si è venuta progressivamente a formare, un indirizzo in senso decisamente surrealista. L'arrivo negli Stati Uniti di Ernst, Masson e Mirò, in seguito, contribuisce – in particolar modo per il gruppo dell'Action Painting – ad orientare il gusto per l'astrattismo verso la gestualità istintiva e immediata della «scrittura automatica», espressione diretta dell'inconscio, come aveva teorizzato vent'anni prima l'avanguardia surrealista, con un'insistenza particolare sul «processo» pittorico più che sul risultato finale, accogliendo contaminazioni e suggestioni non esenti da riferimenti alle varie flessioni della spiritualità orientale.

Sebbene la Seconda guerra mondiale riproponga analogicamente il clima culturale del primo conflitto, pur con la radicalizzazione del fenomeno della violenza dovuto all'impiantarsi delle ideologie totalitarie, la situazione presente negli Stati Uniti differisce sostanzialmente da quella della Svizzera. Ora, infatti, si può agire nel Nuovo Continente come su un "territorio franco", privo dei pesanti retaggi tradizionali che avvincevano ancora l'Europa e che ne potevano determinare i periodici "ritorni all'ordine".

La riproposizione in America, durante gli anni Cinquanta, dei *ready-made*, l'uso innovativo delle tecniche proprie del design pubblicitario, rivelano, per il successo di critica e di pubblico che ottenne, il valore persuasivo del metodo dadaista, il quale affronta le contraddizioni della civiltà contemporanea, utilizzandone le stesse armi: «Dada si comporta *omeopaticamente* – afferma Adriano Antolini – reagendo alla violenza e alla distruzione con un'altra violenza e un'altra distruzione: quella della tradizione culturale europea». A Manhattan può avvenire più facilmente che altrove.

Durante la recessione economica che caratterizza l'Europa ai tempi del Piano Marshall, è pressoché inevitabile che la leadership mondiale dell'arte passi da Parigi a New York, con conseguenze di enorme portata. Presso gli *yankees* vengono paradossalmente commercializzati anche i *ready-made*, nati con l'esplicita intenzione di demistificare il feticismo dell'arte borghese. Duchamp, infatti, scriveva nel 1962: «Quando io scoprii il *ready-made*, pensai di scoraggiare la confusione estetica. Nel Neo-dada usano il *ready-made* per scoprirvi "valore estetico"! Io scagliai loro lo scolabottiglie e l'orinale per provarli, ed ora essi lo ammirano come esteticamente bello».

A questa nuova tentazione si oppongono quegli artisti che riducono l'ispirazione al gesto, all'atto momentaneo ed effimero di una *messa in scena*, utilizzando la fotografia solo come documento e non come medium estetico. I concerti di John Cage e le *performance* di Allan Karpow e, in seguito, di George Maciunas, uno dei fondatori del gruppo Fluxus, dichiaratamente ispirati agli esperimenti di musica e di teatro dei futuristi, ripropongono l'idea wagneriana di *arte totale*, in cui pittori-scenografi, musicisti, artisti si esibiscono in pantomime realizzate o in gruppo o singolarmente da un unico protagonista. Non a caso in questo periodo i centri artistici più attivi nella Grande Mela, dal punto di vista sperimentale, sono proprio le scuole di danza e i piccoli teatri del quartiere di *Downtown*. All'interno del movimento Fluxus si sviluppa anche la *video art*, il cui principale precursore alla fine degli anni Cinquanta è il coreano Nam June Paik.

Con le potenzialità della rete, ora, chiunque può prodursi e mettere in circolazione le proprie produzioni artistiche. L'auspicata democraticizzazione dell'arte, già annunciata da Hauser col cinematografo, può divenire – e per certi aspetti già lo è – realmente a portata di tutti con l'uso di Internet.

Nel mondo globalizzato le distinzioni si affievoliscono, il vicino e il lontano non sono più dimensioni separate e persino il senso dell'identità rischia di naufragare nell'indistinto, con la moltiplicazione delle immagini che tutto omologa e, quindi, annienta. Come anticipava Maciunas negli anni Sessanta, «l'artista non deve fare della sua arte una professione [...] Tutto è arte e tutti possono farne. L'arte deve occuparsi di cose insignificanti, deve essere divertente, accessibile a tutti».

Nella prospettiva dell'insignificanza, però, i rigurgiti etnici e le reazioni delle culture locali, sebbene comprensibili, non sfuggono alla tentazione di una violenza senza confini. Da parte del mondo occidentale, perciò, il recupero di un'identità forte è necessario quanto la sopravvivenza della propria libertà.

Nel romanzo di Chesterton *Storie di un uomo vivo*, il protagonista si avventura attraverso tutti i continenti, alla ricerca della continua novità fino ad accorgersi, alla fine del suo vagabondaggio attorno alla terra, di essere giunto a casa, sorprendentemente più bella perché osservata da lontano e da una diversa prospettiva, come non gli era mai capitato prima. Forse agli inizi del nuovo secolo anche noi occidentali, provocati dalla globalizzazione al confronto serrato con altre civiltà, dobbiamo innanzitutto tornare a chiederci in ogni attività, compresa quell'artistica, il senso della nostra identità non più sulla base di una supina accettazione della tradizione, ma a partire dalla valorizzazione dell'esperienza individuale. Come afferma Chesterton nel romanzo citato «appunto di questo abbiamo bisogno: ritornare al punto di prima. Ogni rivoluzione non è che questo: andare avanti e avanti, finché si arrivi donde siamo partiti».