

ACCADEMIA DI BELLE ARTI
FIRENZE

Corso di Laurea Biennio
Arti Visive e Nuovi Linguaggi Espressivi Indirizzo Pittura

Passare dal Quadrato Nero

Relatore teorico della tesi :
Prof. Gianni Pozzi

Laureando:
SIAVASH TALAEI

Relatore progetto artistico :
Prof. Mauro Betti

ANNO ACCADEMICO 2013-2014

INDICE

INTRODUZIONE	3
CAPITOLO 1: PROVOCAZIONI A STELLE E STRISCE L' ARTE SECONDO JASPER JOHNS	7
CAPITOLO 2: QUADRATO NERO, KAZMIR MALEVIC	12
CAPITOLO 3: LA PRESENZA NEGATIVA (L' AMBIGUITÀ DEL REALE) LA PRESENZA POSITIVA (LA MISTIFICAZIONE DEL PROGRESSO)	17
CAPITOLO 3 LA GRANDEZZA E LA NOBITÀ DELL' UOMO	25
BIBLIOGRAFIA	35

INTRODUZIONE

Ho scelto di concentrare il mio studio mettendo a fuoco solo una mia opera.

Iniziando da qui una riflessione sui motivi che possono accostare questa ad altre, non certo per paragoni nè per somiglianza ma semmai per intenti.

Passare dal Quadrato Nero è un dipinto di 205cm x 180 cm (acrilico su tela). La fase del disegno parte da una immagine bidimensionale digitale (l'integrazione della modellazione 3D con la post-produzione) somigliante a scultura. In seguito il disegno viene realizzato come un dipinto a tecnica a mano libera cercando nel contempo di mantenere la qualità e gli effetti digitali e cercando, anzi, di nasconderli combinandoli con una alta tecnica pittorica.

Nella zona in primo piano del quadro un cavaliere cavalca un cavallo congelato e sospeso nello spazio-tempo mentre sta per attraversare dallo spazio pittorico del dipinto. Il piano figurativo del dipinto viene completamente staccato e separato dallo sfondo grazie all'ombra del cavaliere e il cavallo riflette sulla terra (spazio visivo). Nel piano sfondo si nota l'immagine di Kaaba realizzata con una tecnica pittorica semplificata con le proporzioni dell'originale, ma in una dimensione più piccola. Il gesto della figura del cavaliere ricorda il *Napoleone supera le Alpi* di David e nello stesso tempo il titolo della opera si riferisce al celebre *Quadrato nero* del Malevic. Dato che lo scrivente è l'autore del dipinto, sarebbe rischioso per me scrivere sulle mie stesse, pertanto confronterei le sfide che ho davanti cercando di dare uno sguardo alle opere d'arte da cui ho tratto ispirazione e capire meglio le idee che si nascondono dietro al dipinto, approfondendo gli artisti e i movimenti che mi hanno influenzato nel periodo in cui stavo lavorando su questa serie di dipinti. Forse nei prossimi capitoli fuoriuscirà una idea più tangibile dei miei ispiratori e spero di arrivare al punto in cui si possano portare alla luce le caratteristiche della mia stessa opera.

Nonostante una modalità di presentazione storica, la mia intenzione non è quella di scrivere una tesi di storia dell'arte. Cercherò solo di evidenziare le linee principali dello sviluppo del dipinto e di collocare in un contesto storico il suo approccio concettuale. Perciò illustrerò gli sviluppi artistici di alcuni artisti il cui lavoro mi sembra particolarmente attinente.

Nei primi 3 capitoli considererò alcune delle opere di Johns, Duchamp e Malevic. L'idea dell'assenza di significato, la presenza negativa come una strategia di tutti e tre gli artisti (pur avendo basi mentali diverse); Duchamp mi ha ispirato con la sua bellezza dell'indifferenza e l'uso della suggestiva potenzialità nella presentazione distaccata di un oggetto di uso quotidiano e l'idea dell'arte come un indovinello, la sua meta-ironia ed evitare un confronto diretto con l'idea del progresso, e il suo postulato che l'idea del giudizio dovesse essere sradicata.

In seguito ho preso in esame la lettura trascendentale delle opere di Malevic negli anni '60. Tuttavia sono arrivato a punto in cui ciò che appare a seguaci di Malevic di interpretare il contenuto più profondo del *Quadrato nero*; per me è di importanza secondaria, intendendo che secondo me il valore e il significato del dipinto non si basano sulle intenzioni ideali, ma sul modo in cui queste vengono implementate. Secondo me l'essenza e la particolarità del *Quadrato nero* non stanno nella visione del mondo [Weltanschauung] che Malevic sta

cercando di articolare, ma piuttosto nella forma artistica che acquisisce nel processo. Da quel punto di vista l'idea di scegliere una forma pre-esistente, che nelle opere di Malevic si è trasformata in un ready-made astratto, mi ha ispirato.

Nel caso di decontestualizzare la Kaaba sia nella scelta dell'oggetto che nella tecnica di rappresentazione sono stato più influenzato dalla strategia di Johns; infatti egli mi ha ispirato in due fasi: la prima nello scegliere la forma della Kaaba come un modello su cui basare la mia opera con la sua idea di depurazione simbolica della bandiera americana negando la sua stessa americanità e il suo coraggio di scegliere una forma così sensibile e iconica che lui stessa sottolinea come una possibilità di lavorare su altri livelli. Nella seconda fase la sua idea di riferire al ready-made, ma senza la concezione duchampiana nel senso che lui riproduce lo stesso oggetto attraverso i codici esecutivi delle Belle Arti.

Dopo aver scelto la forma di Kaaba ho scoperto la possibilità della decontestualizzazione della Kaaba e una capacità in sé di manifestarsi come un ready-made; cercherò di portare alla luce questo discorso nei primi due capitoli.

La maggior parte dei miei ispiratori sono coloro i quali hanno una ambiguità ontologica nel senso che cercano di non dire quello di cui non sono capaci di assumersi la responsabilità e non promettono nulla in più di ciò che possono offrire, ma dando una occhiata agli artisti contemporanei a Duchamp e alle loro osservazioni verso il progresso, le loro idee o ideali mi sono sembrati una tema interessante da approfondire.

All'ultimo farò una lettura rapida dell'arte della seconda metà del XIX secolo anche se personalmente ritengo che abbia poco in comune con i movimenti Fin de siècle; invece mi prende di più l'approccio dialettico dei modernisti alla contraddizione tra l'umanità e il mondo, tra idea e realtà, realizzato in una sintesi pittorica e spirituale, che non è rappresentata, bensì è realizzata.

Vorrei sottolineare l'idea dell'arte simbolista di privilegiare le ambiguità di non permettere un avvicinamento dell'autore all'idea del artista. L'idea di coinvolgere il potenziale creativo dello spettatore e innescare così processi di pensiero che apportano un contributo significativo verso il loro completamento. un'idea che nel '900 avrà un significato enorme.

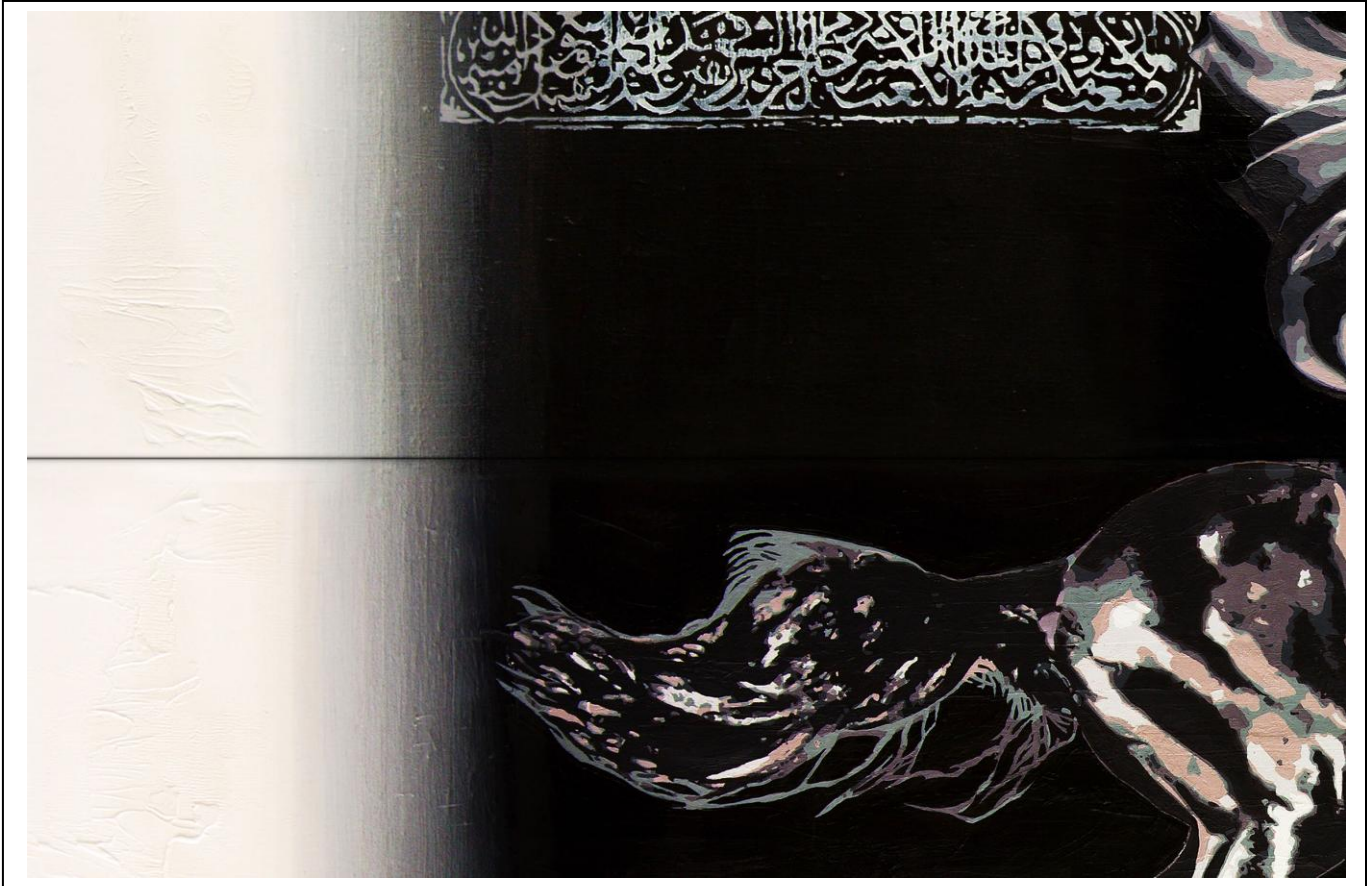
L'idea del consenso degli obbiettivi propagandistici dei governanti con il gusto del pubblico nella Pittura Storica del XIX nel senso che la storia viene fermata in un momento cruciale e raffigurata con un stremo naturalismo illusorio in cui gli spettatori si sentono come se fossero parte dell'azione e il processo in cui la storia viene assorbita e diventa parte di sé; lo spettatore partecipa così della sua grandezza altero.

Per concludere prendo in esame l'idea e il desiderio della guarigione spirituale nell'arte di Joseph Beuys. Non intendo dedicare un capitolo a parte per analizzare le idee di Beuys ma voglio sottolineare come la sua strategia di inversione al contrario mi ha colpito molto e ha influenzato tutte le mie opere in particolare nella ideazione del memoriale per i deportati fiorentini.

Sono ben consapevole dei limiti di questo lavoro ma senza un punto di vista selettivo che mi orienti non posso disegnare una struttura di ricerca per la mia tesi; questo non significa che spiego i fatti storici solo fino a quando non si inseriscono nel quadro delle mie idee preconcepite.



Siavash Taleai, *Passare dal Quadrato Nero*, 205x180 cm, Acrilico su tela



I.

PROVOCAZIONI A STELLE E STRISCE L' ARTE SECONDO JASPER JOHNS

L'opera di Jasper Johns (1930), che determina il passaggio dall'espressionismo astratto alla Pop Art, sviluppa una continua interrogazione sul rapporto tra oggetto e percezione¹. La prima personale del 1958 presentava una serie di opere suddivise in quattro nuclei tematici: i numeri, le lettere, la bandiera americana e i bersagli. Fin dal suo esordio fu subito chiaro che il fulcro dell'estetica di Johns ruotava attorno al problema dell'interconnessione tra percezione e oggetto e alla sua possibile rappresentabilità².

Flag e *Three Flags* Sono tra le prime opere realizzate da Jasper Johns. È un collage di «stelle e strisce» fatto con l'encausto, una sostanza simile alla cera in cui Johns faceva cadere dei pezzetti di giornale e lasciava che vi si assestassero³.

Flag (1954) è il prototipo assoluto dell'estetica di Johns. È un'opera che già nella scelta del suo tema pone a chi la guarda una sfida: la bandiera americana, *Stars and Stripes*, non è semplicemente una bandiera tra le altre, ma come per ogni bandiera, trasmette sia informazioni che emozioni, come ogni bandiera la sua essenza risiede nell'atto della sua esibizione e quindi del suo essere percepita⁴.

Ad una prima occhiata alle opere di Johns sembrerebbe che egli stia per ribadire (stia imitando) il gesto del *ready-made*. Eppure, il suo approccio è diverso sotto un certo numero di aspetti essenziali da quella di Duchamp. Considerando che Duchamp seleziona semplicemente un oggetto *ready-made* e dichiara che esso è l'opera d'arte, Johns invece utilizza i segni dati o le forme della bandiera americana, i numeri, le lettere, torce elettriche e lampadine come modelli su cui basare il proprio lavoro⁵.

« Usare la bandiera faceva sì che non la dovessi disegnare. Così ho proceduto per i bersagli-cose che la mente già conosce. Ciò consente di lavorare ad altri livelli⁶ ».

Quando Johns afferma che l'impiego iconico della bandiera gli permette di lavorare su altri livelli da una parte ciò elimina ogni gerarchia estetica del rappresentato (in questo senso una bandiera non dice di più di una bandiera di una pennellata), dall'altra sposta l'attenzione dell'artista all'anonimato dell'oggetto e quindi alla sua imperscrutabilità e quella del fruitore all'ambiguità ontologica dell'opera, ossia dello stesso oggetto. Qui vive la grande intuizione di *Flag*: annullare la distinzione, intensificando e sospendendo la domanda sulla sua identità, tra fare un dipinto di una bandiera e dipingere una bandiera. La bandiera quindi si offre innanzitutto come pretesto estetico, è materiale visivo, la depurazione simbolica di *Stars and*

1 Cfr. F. Desideri, G. Matteucci. *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, University Press, 2006, p. 248.

2 Cfr. F. Desideri, G. Matteucci. op. cit. p. 240.

3 Cfr. E. Brockes, *Provocazioni a stelle e strisce L' arte secondo Jasper Johns*, Corriere della Sera, Milano, 19 agosto 2004.

4 Cfr. F. Desideri, G. Matteucci. op. cit. p. 240.

5 Cfr. S. Bocola, *The Art of Modernism*, Köln, Taschen, 2001, p. 375.

6 Cfr. M. Crichton, *Jasper Johns*, London, Thames & Hudson 1977, p. 28.

Stripes come afferma e nega il suo essere dipinto e bandiera, afferma e nega la sua stessa americanità. Paradossalmente proprio l'andare oltre lo statuto del simbolo, il rimando tra l'oggetto bandiera e l'idea di appartenere a una comunità, farà sì che la bandiera americana diventi di fatto la più grande proiezione personale di Johns, una sua firma indelebile, come dimostrano opere successive in cui la bandiera rientra come citazione di se stesso e di se stessa.

La natura quasi eraclitea dell'arte di Johns – questa la vera radice della sua ambiguità ontologica – investe lo statuto plurale dell'oggetto: dov'è la differenza tra significato e significante, tra la bandiera americana e *Flag*, tra oggetto estetico e oggetto artistico? Rispondere per Johns è semplice: l'arte non scioglie un simile interrogativo, lo rafforza. *Flag* non rappresenta il suo soggetto da una posizione esterna alla sua forma mimetica, rappresenta sia il suo soggetto che il soggetto rappresentato, oscilla in continuazione tra esterno ed interno, in altre parole quando guardiamo la bandiera vediamo un dipinto e quando guardiamo il dipinto vediamo una bandiera⁷. Il soggetto (la pittura) in quest'ottica equivale sempre al suo oggetto. Le opere iconografici di Johns sono proprietà comune, parte integrante della coscienza collettiva, si può dire sia anche efficace come una matrice o un luogo comune, nel senso di concetti ottici che rappresentano il cast negativo, lo stampo da cui ogni numero specifico, tipo *il 3* o *il 7*, od ogni lampadina viene creata, anche se un tale concetto può essere il presupposto per creare ogni forma da esso, rimane invariabilmente negativo e non potrà mai diventare una forma positiva in sé⁸.

I dipinti di Johns vivono nella tensione dialettica tra la forma negativa percepita nella nostra coscienza (come matrice) e la realtà unica e positiva nato dall'atto creativo. Eppure nelle opere non solo si rende visibili questa tensione tra universale e un principio individuale, tra ordine e spontaneità, tra struttura e dinamismo, ma anche si combinano questi due poli opposti in una sintesi di esperienza artistica integrante e indivisibile⁹.

«Ho cercato di sviluppare il pensiero in modo che le mie opere non fossero me – di non confondere i miei sentimenti con quello che producevo. Non volevo che il mio lavoro fosse un'esposizione dei miei sentimenti. L'espressionismo astratto era così vivo: l'identità personale e il dipinto erano più o meno la stessa cosa, e ho cercato di operare nello stesso modo. Ma ho visto che non potevo fare qualcosa che fosse identica con i miei sentimenti. Perciò ho lavorato in un modo in cui potevo dire "non sono io"¹⁰.

Crichton paragona la natura morta con mele di Cézanne con *il 7* di Johns, commentando che se Cézanne dipinse sette mele, Johns dipinge solo 7¹¹.

Bocola nel paragonare Cézanne con Johns scrive: l'atteggiamento recalcitrante e la ricchezza pittorica di Johns ricordano distintamente quella di Cézanne. Le mele di Cézanne sono una parte (presa) della natura [pars pro toto] e rappresentano leggi universali su cui si basa tutta l'esistenza; la sua ambizione sarebbe di dimostrare e di creare l'equivalente pittorico di conformità a tali leggi. Johns, d'altra parte, ha perso la sua fede in una legge universale, la sua fede nella possibilità della conoscenza, e non è più disposto a idealizzare le proprie emozioni alla maniera degli espressionisti astratti. Se lui vuole evitare di perdere la sua integrità artistica, egli non può diventare infedele al suo scetticismo, la sua fede definita dall'assenza della conoscenza che la 'verità' è al di là della nostra portata¹².

Questa cancellazione di un artista demiurgo dell'esistente fonda il tratto tragico dell'arte di Johns. L'artista non è più inquadrabile nel preciso schema platonico ideaopera, creatività-

7 Cfr. F. Desideri, G. Matteucci, op. cit. p. 243

8 Cfr. S. Bocola, op. cit. p. 375.

9 Cfr. S. Bocola, op. cit. p. 377.

10 Cfr. M. Crichton, op. cit. p. 41.

11 Cfr. M. Crichton, op. cit. p. 31.

12 Cfr. S. Bocola, op. cit. p. 378.

creazione, che per quanto problematico assicurava tuttavia lo spazio dell'intervento dell'uomo nella natura; ora l'artista è totalmente immerso nel processo creativo al punto che l'idea coincide ontologicamente con il dipinto e viceversa, il dipinto con l'idea¹³.

“Lavorare ad altri livelli” significa allora comprendere come il gesto artistico sia in realtà mai conclusivo. A una forte accettazione delle cose che già sono e che la mente già conosce fa da specchio la problematica interazione tra l'artista e il mondo, l'ansia di creare nuove immagini, forse la stessa incapacità di farlo.[...]L'oggetto di Johns, e quindi la sua stessa arte, parla della nostra cecità assoluta. Johns si è concentrato su una bandiera. Ci ha costretto ad osservare un oggetto tra mille infiniti oggetti. E gli altri? Gli altri oggetti rimangono nell'opacità dei nostri sguardi: il nulla davanti ai nostri occhi¹⁴.

Il nulla che Johns espone è propriamente lo spazio che in continuazione fluttua tra una cosa e la rappresentazione di una cosa. lo spazio aperto tra il quotidiano della vita e quell'occasione che l'uomo ha di creare un nuovo sguardo sulla sua vita, l'arte. Per farlo Johns sceglie degli oggetti già a disposizione e così facendo scopre che arte e vita sono coinvolte nello stesso divenire¹⁵.

Nel dipinto *Passare dal quadrato nero* accuratamente ho trasposto la scritta sulla nera Tenda di Kaaba direttamente sulla tela, mantenendo le proporzioni, in modo che il modello della Kaaba corrisponde a quello del dipinto. Nel capitolo 4 parlerò più approfonditamente sull'ornamento e forma minimalistica della Kaaba, ma un'altra cosa da notare è che la nera Tenda di Kaaba ha una qualità in particolare ad essere decontestualizzata perché ha il ruolo di rivestimento esterno della Kaaba.

Molderings ricorda che gli oggetti (*Ready-made*) di Duchamp vengono spesso presentate in modo negativo, cioè, in virtù della loro assenza nel mondo. I *Ready-made* sono spesso scelti tra gli oggetti che hanno ruolo di rivestimento esterno e nascondono un altro oggetto e attirano l'attenzione alla mancanza di quello che c'è dentro¹⁶. Tornando all'opera di Johns *il Flag* come nota Mecacci: *Flag* è il prototipo assoluto dell'estetica di Johns: un'opera che già nella scelta del suo tema pone a chi la guarda una sfida: la bandiera americana, *Stars e Stripes*, non è semplicemente una bandiera tra le altre. Tuttavia permane nelle bandiere di Johns sempre la tensione verso il distacco, l'assenza ideologica, o al limite la sua ironia, l'interesse verso il disegno formale, la bandiera intesa come uno spartito bianco su cui operare all'infinito con la mente e gli occhi.

Il caso recente di decontestualizzare La Kaaba sia nella scelta dell'oggetto che la tecnica di rappresentazione era influenzata dalla strategia di Johns. Vorrei far notare come l'ultima frase di questo capitolo, la spiegazione di Johns sul perché intitolare una sua Opera *Land's End*(1963) in una intervista con Crichton:

«Ho avuto la sensazione di arrivare a un punto che non potevo più stare in piedi, cioè il punto dove non può determinare nulla, dove tutto è confuso dal pensiero¹⁷. »

13 Cfr. F. Desideri, G. Matteucci, op. cit. p. 246.

14 Cfr. F. Desideri, G. Matteucci, op. cit. p. 247.

15 Cfr. F. Desideri, G. Matteucci, op. cit. p. 248.

16 Cfr. H.Molderings, *Marcel Duchamp*, Frankfurt am Main und Paris, Qumram Verlag, 1987 p. 63.

17 Cfr. M.Crichton, op.cit. p. 49.



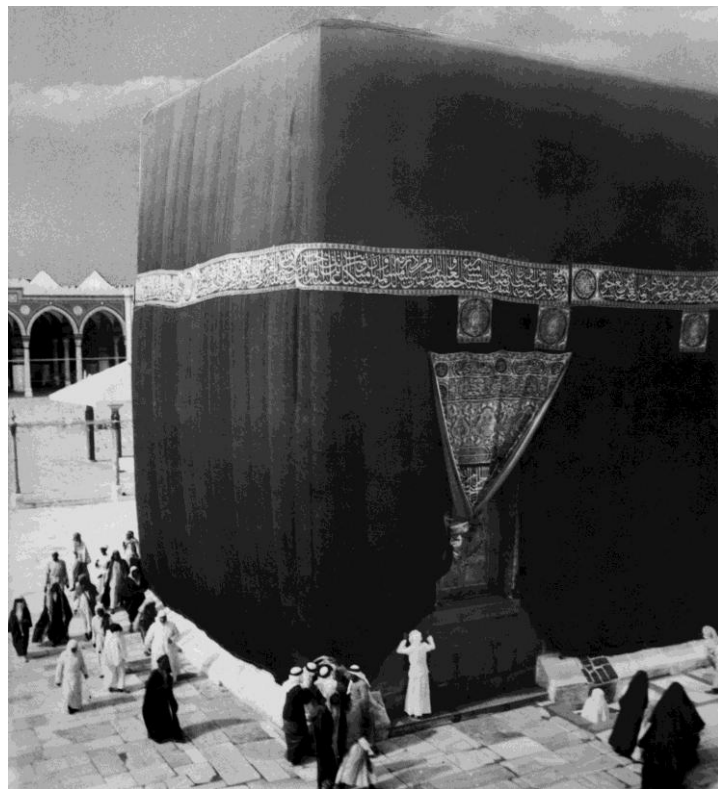
Jasper Johns, *Flag (Bandiera)*, 1954-55, Encaustic (olio e collage su tela montata su legno compensato), 154x107cm, Moma



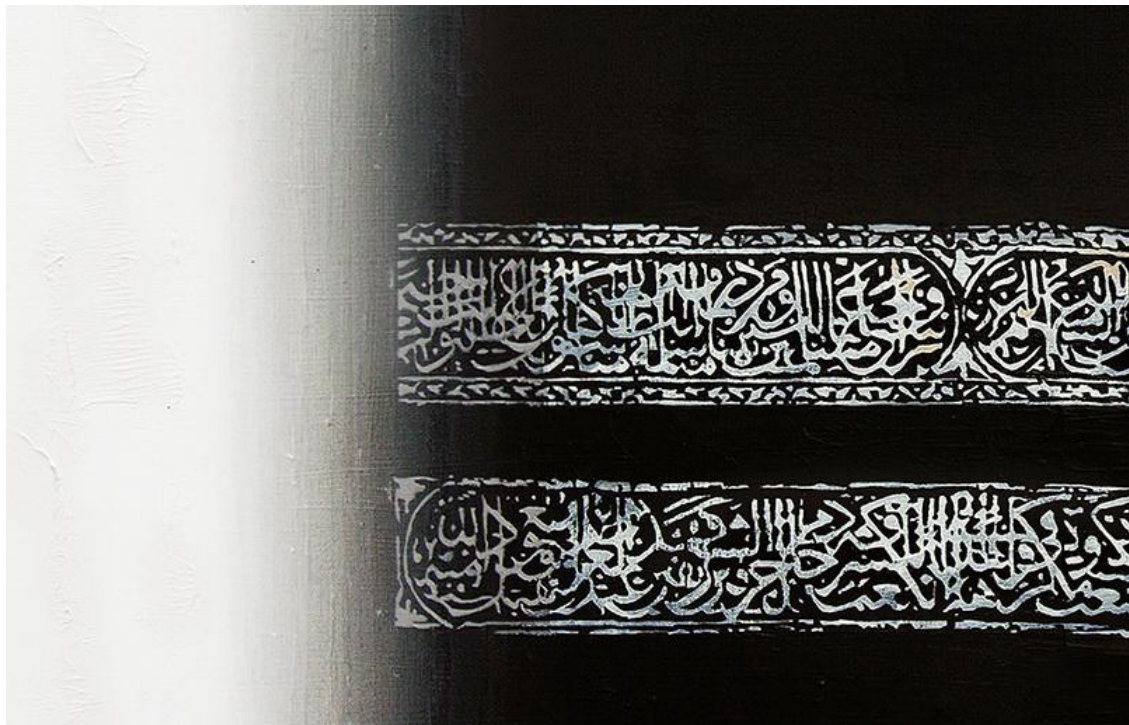
Jasper Johns, *Figure 7*, 1955, Encaustic, dono di Robert H. Halff



Marcel Duchamp, *pliant de voyage*, 1916(1964)
[...pieghevole...da..viaggio],ready-made:
copertura di macchina da scrivere, cm23(con
pedistallo:cm72)x50x30cm,dono di Arturo
Schwarz.



La Ka'ba nel 1910



Dettaglio del dipinto, *Passare dal quadrato nero*

II. QUADRATO NERO KAZMIR MALEVIC

A partire dagli anni '20 del Novecento emersero diversi movimenti artistici caratterizzati da forme di rappresentazione astratta. Uno di essi, derivato direttamente dal Cubismo e dal Futurismo, fu creato in Russia dal pittore e teorico Kazimir Malevic¹⁸.

Nel dicembre del 1915, a San Pietroburgo Malevic espose i suoi primi lavori suprematisti in occasione dell'Ultima mostra futurista 0.10, per un totale di trentasette quadri astratti tra cui la tela del *Quadrato nero* su sfondo bianco (1913), ispirata alle scene e ai costumi realizzati per l'opera futurista *Vittoria sul Sole*. Il quadro, un grande quadrato nero su sfondo bianco, fu appeso su una porta, quasi a ricordare le tradizionali icone russe.

Anche tutte le altre tele esposte raffiguravano esclusivamente rettangoli, cerchi, triangoli e croci, realizzati con colore uniforme e piatto, senza alcuna traccia di gradazioni tonali né di rappresentazioni verosimili di alcun soggetto¹⁹.

Il *Quadrato nero* in particolare, era considerato come il grado zero di arte e vita e, per questo, come punto di identità tra arte e vita, tra artista e opera d'arte, tra spettatore e oggetto artistico²⁰. Il quadrato nero, in cui Andrei Nakov richiama la forma zero della nuova pittura, quindi non (come sostiene Nakov) demarcare solo il confine tra la vecchia pittura e la pittura astratta, perché questo era già stato fatto con l'intensità delle composizioni complesse di Malevich, e le opere di Mondrian; ma lo fa segnare rompendo definitivamente con la tradizione, che può essere paragonata solo al *Ready-made* di Duchamp²¹. nel *Quadrato nero* di Malevic come il caso del *Ready-made* anche se non abbia lavorato abbastanza duramente o messo abbastanza energia nella sua arte. Ma come sottolinea Wollheim una scelta può rappresentare un'opera²².

In contrasto con le composizioni astratte di Mondrian in cui egli sistema una struttura di relazioni con orizzontali e verticali, il *Quadrato nero* non entra in nessuna relazione dialettica con altri elementi visivi, ma si erge, come il *Ready-made* di Duchamp, interamente da solo. Si tratta, nelle parole di Stella, "non-relazionale"²³. Malevich proprio come Duchamp e, a un livello superiore di Mondrian, dà forma ed espressione ad un atteggiamento irrazionale e mistificante. Vuole illustrare la supremazia della sensibilità pura e l'astrazione in sé. La forma del *quadrato nero* rifiuta attraverso il suo anonimato neutro qualsiasi proiezione sostanziale dall'osservatore, in modo che la superficie pittorica liberata dalla pressione di oggetti nel *quadrato nero* il grande vuoto è nulla, si rende visibile²⁴.

18 Cfr. S.Hodge, *50 grandi idee arte*, Edizioni Dedalo, 2012, p. 120.

19 Cfr. S.Hodge, op. cit, 2012, p. 120.

20 Cfr. B.Groys, *Art Power*, Milano, postmedia books, 2012, p.177.

21 Cfr. S.Bocola, op.cit. 2001, p. 287.

22 Cfr. R.Wollheim, *Minimal Art*, Arts Magazine, January 1965.

23 Cfr. *New Nihilism or New Art?*, Intervista con Frank Stella Donald Judd di Bruce Glaser, WBAI-FM Radio, New York, febbraio 1964.

K. Stiles, P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1996, p.117-123.

24 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 287.

L'esclusività con cui il vuoto domina il dipinto è l'assoluto. In questo senso l'ideale nel processo artistico di Malevich raggiunge una qualità negativa. Come Duchamp, Malevich evita qualsiasi espressione emotiva. Anche lui, nega la forma tradizionale della creazione, in quanto anche egli non fa altro che fare una scelta: il quadrato è una forma pre-esistente e l'opera di Malevich si è trasformata in un ready-made astratto²⁵.

Il successo di Malevich non era limitato alla sua coerenza in determinare il Suprematismo cioè la idea della superiorità di un'arte puramente geometrica e non-figurativa, respingendo tutti gli altri tentativi per creare un'arte significativa. Lui è riuscito ad ampliare le possibilità creative di arte astratta combinando la ricchezza di linguaggio formale e geometrica di Mondrian con le dinamiche multilivello dell'arte di Kandinsky, creando così una nuova espressività. Egli stesso ha fornito una diversa interpretazione dei suoi successi; come la vedeva lui, le sue idee sono andati oltre a una ricerca per la comprensione puramente pittorica finché si applicano la mistica, l'intuitivo e l'irrazionale, così cerca di diventare un tutt'uno con l'Assoluto; si adoperò per un particolare tipo di conoscenza ed esperienza che non appartenevano alle religioni, e non sopporta lo scrutinio razionale intellettuale²⁶.

L'atteggiamento incondizionatamente lungimirante dei futuristi italiani e dei loro attacchi alle parecchie forme artistiche tradizionali, e i loro desideri di dinamismo pittorico e il loro senso di esaltazione rilasciano in Russia una ondata di entusiasmo che ha superato il momento puramente artistico di questo movimento. Il termine futurismo divenne sinonimo di tutte le forze progressiste culturalmente, e con lo scoppio della rivoluzione nel 1917 assunse una ulteriore dimensione politica²⁷. Sul piano economico e politico, la Rivoluzione d'Ottobre ha causato la rottura completa con il passato, una totale distruzione del patrimonio di ogni individuo. Questa rottura fu concretamente introdotta dal potere sovietico. attraverso l'abolizione della proprietà privata e il trasferimento di ogni bene in un patrimonio collettivo. Trovare traccia delle proprie origini in questa massa indifferenziata di proprietà collettiva è Impossibile, è come voler individuare un oggetto bruciato tra un mucchio di ceneri. Questa frattura totale con il passato vale per la politica come per le avanguardie artistiche²⁸.

Storicamente, il Fauvismo è legato alla espressionismo tedesco e non figurativo di Kandinsky allo stesso modo come il Cubismo è legato all'arte di Mondrian, il movimento *De Stijl*, e Malevich. In entrambi casi i risultati pionieristici degli artisti del Sud, sono assimilati dalla tendenza del protestantesimo del Nord (Espressionismo tedesco, Mondrian, *De Stijl*) e dal misticismo russo (Kandinsky, Jawlensky, Malevich), si sono messi al servizio di un mentalità mistica²⁹.

Gli stessi artisti russi non usarono mai il termine avanguardia. Usavano, invece, nomi come Futurismo, Suprematismo o Costruttivismo, non per indicare un movimento verso il futuro quanto il fatto di esserci già nel futuro³⁰.

Come il caso di Duchamp, dopo la seconda guerra mondiale, si comprende il significato del *Quadrato nero* e le sue implicazioni e si dimostra fecondo per i successivi sviluppi artistici. Nel 1950 vari artisti americani (Ellsworth Kelly in prima linea) partono dall'approccio di Malevich con le loro tele monocrome e loro disposizioni sparse con la idea della supremazia del vuoto e decidono di annullare l'Espressionismo Astratto³¹.

È come se dall'Espressionismo Astratto in poi, gli artisti abbiano perso ogni fiducia nella ispirazione spontanea e di espressione individuale differenziata, invece ha scelto di ritirarsi al riparo dall'impersonale rifugiandosi in auto-evidente che è al di là di ogni dubbio. Allo

25 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 287.

26 Cfr. S.Bocola, op.cit. 2001, p. 286.

27 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 285.

28 Cfr.B.Groys, op.cit. 2012,p.175.

29 Cfr. S.Bocola, op. cit.2001, p. 186.

30 Cfr.B.Groys, op.cit. 2012,p.178.

31 Cfr. S.Bocola, op.cit. 2001, p. 278.

stesso tempo la crescente importanza di questo processo al prezzo di spontanee decisioni creative. Post-astrazione pittorica evita tutto ciò che è temporalmente e psicologicamente determinabile, per quanto riguarda l'opera d'arte solo sotto l'aspetto dell'eternità (*sub specie aeternitatis*) e l'opera d'arte diventa una rappresentazione della assoluta realtà.

Nel 1948, Newman riduce il suo messaggio formale, suddividendo una grande tela colorata per mezzo di una singola stretta striscia collocata al centro in un altro colore. Nel 1954, Reinhardt crea la sua serie di *Black Paintings*, in cui le tele in formati rettangolari o quadrati sono strutturati solo da strisce appena percettibili, anche in nero, a forma di croce. La tendenza verso il bianco e nero si nota anche nelle opere di Ellsworth Kelly, con i suoi evidenti riferimenti alla corrente russa del *Suprematismo*. Nel 1953, dipinge un quadrato bianco citando Malevich e, poco dopo, in riferimento a Rodchenko, crea tre pannelli monocromatici: rosso, giallo, blu.

Questo tipo d'arte ha un carattere spiccatamente prototipo che rappresenta una sorta di equazione estetica. Come in una formula algebrica, tutti i contenuti, e quindi tutto ciò che è personale, è vietato. Nel volgerci verso il bianco e nero, e la tendenza di glorificare il vuoto, si nota una tendenza forte all'assolutismo mistica, questa tendenza succintamente descritto da Kazimir Malevich nel suo libro *Il mondo della Non-Oggettività* quando dice: «Se esistesse una verità assoluta sarebbe in astrazione e il vuoto.³²»

Anche se il carattere ermetico di queste opere ascetiche ci sfida ad abbandonare ogni tentativo di interpretazione, allo stesso tempo chiaramente rivendicano una quota per loro validità. Anche sono fondati nel desiderio romantico dell'unione dell'uomo con l'Universo ad annullare il vuoto dell'epoca moderna³³.

Come Malevich, l'opere di Reinhardt, Newman, Noland e Kelly definiscono l'ideale negativamente come impersonale e come il grande vuoto come riflessione della esistenza. Solo in questo senso l'ideale trova forma ed espressione. L'ideale invece di essere realizzato o raggiunto, è rappresentato (attraverso il valore intrinseco del colore) o immesso sulla *superficie della tela*. [...] Il compito dell'artista potrebbe forse essere formulata così: come si può dar forma al valore intrinseco del colore e l'autonomia della superficie pittorica senza alienarsi o limitarsi proprio attraverso questa forma? O, per dirla in altro modo, come potrebbe essere espresso il vuoto e il silenzio e come potrebbe rendere visibile, l'artista come può dire sinteticamente e in modo inequivocabile che non si vuole dir nulla?³⁴

La soluzione sarebbe nell'invenzione concettuale che questo è il più importante risultato creativo dell'artista. Ciò è come l'artista soddisfa le sue ambizioni da esibizionista. Eppure queste ambizioni sono guidate da un presupposto che è così negativo come l'ideale raffigurato: l'artista limita se stesso a dire che non vuol dire niente. La sua struttura idealizzata esige che l'artista dovrebbe rinunciare a qualsiasi forma di affermazione individuale. Così l'artista diventa un asceta al servizio di un ordine impersonale, rigoroso e puritano³⁵.

Nel capitolo precedente abbiamo determinato che l'ideale nel processo artistico *Duchampiana* raggiunge una qualità negativa nel senso che l'artista adotta un modello esistente od altrimenti un banale oggetto quotidiano, estraendolo dal suo contesto convenzionale e lo riproduce apparentemente inalterato.

Adesso torniamo al caso del decontestualizzare La Kaaba nel dipinto *Passare dal quadrato nero*. La Kaaba, con il suo sfondo simbolico così intenso e apparentemente inaggrabile, è

32 Cfr. C. Kraemer, *Der Fall Yves Klein*, Munich, Piper, 1974, p. 22.

33 Cfr. F. R. Motherwell, *The Dada Painters and Poets: An Anthology*, New York, Wittenborn Schultz 1951, op. cit. p. 17-18

34 Cfr. S. Bocola, op. cit., 2001, p. 422.

35 Cfr. S. Bocola, op. cit. 2001, p. 423.

sempre stato usato da tanti scrittori esistenzialisti come il migliore punto di inizio di discussione sull'arte islamica.

Come esempio Seyyed Hossein Nasr (uno dei più importanti pensatori musulmani) assume la Kaaba come simbolo decisivo che distingue l'islam dalle altre religioni. «Il simbolo della civiltà islamica non è un fiume corrente bensì un cubo la cui stabilità è il simbolo e la base irremovibile dell'islam.³⁶»

Sapete che ci sono anche altre interpretazioni di questo simbolo o di qualsiasi altro simbolo, ma come avevo annotato la nera tenda di Kaaba ha una qualità in particolare ad essere decontestualizzata perché ha il ruolo di rivestimento esterno della Kaaba.

«Molderings ricorda che gli oggetti (*Ready-made*) di Duchamp vengono spesso presentati in modo negativo, cioè, in virtù della loro assenza nel mondo. I *Ready-made* sono spesso scelti tra gli oggetti che hanno ruolo di rivestimento esterno e nascondono un altro oggetto e attirano l'attenzione alla mancanza di quello che c'è dentro³⁷.»

Da questo punto di vista La Kaaba (come una "presenza positiva") rappresenta una dichiarazione inequivocabile e nello stesso tempo mostra una prontezza a manifestarsi indipendentemente come un Ready-Made.

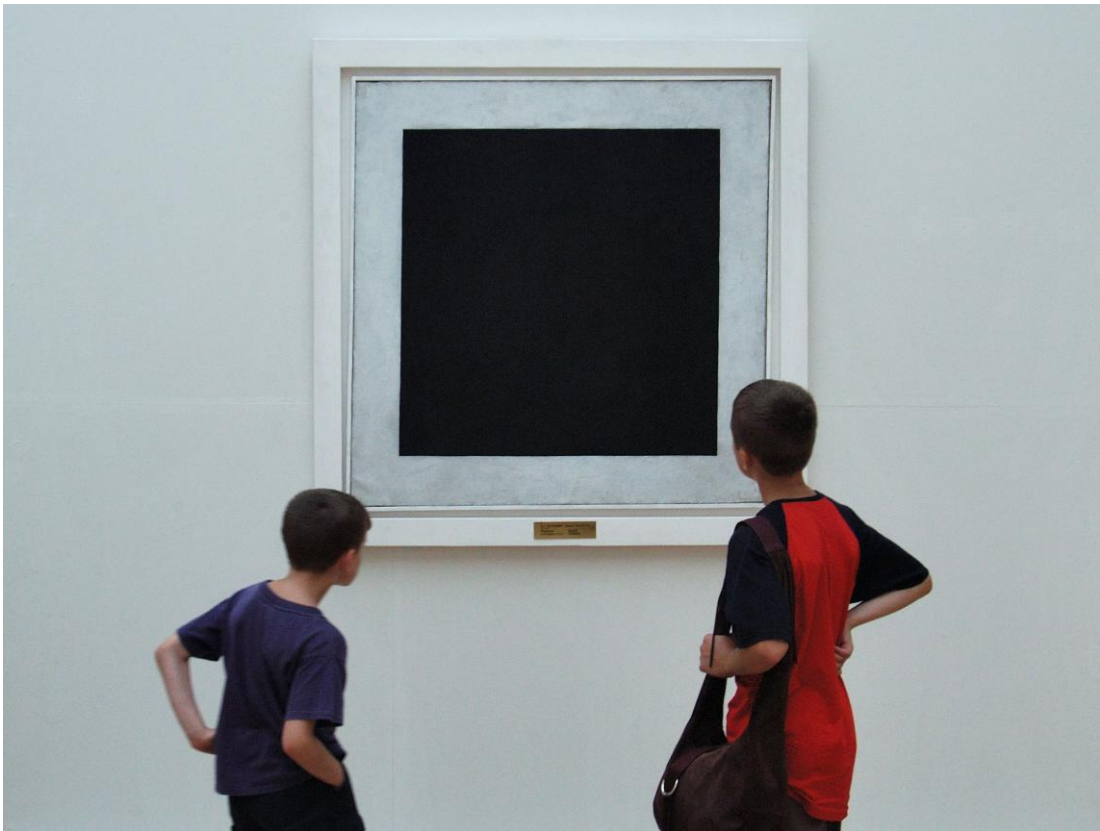
Vorrei far notare come l'ultima frase di questo capitolo, le parole di Duchamp nell'intervista con Sweeney:

«Credo che l'arte sia l'unica forma di attività in cui l'uomo in quanto uomo si dimostri essere un vero individuo. Solo nell'arte è lui, l'uomo, capace di andare oltre lo stato animale, perché l'arte è uno sbocco verso regioni che non sono governate da tempo e spazio. Vivere è credere; questa è la mia convinzione, in ogni caso³⁸.»

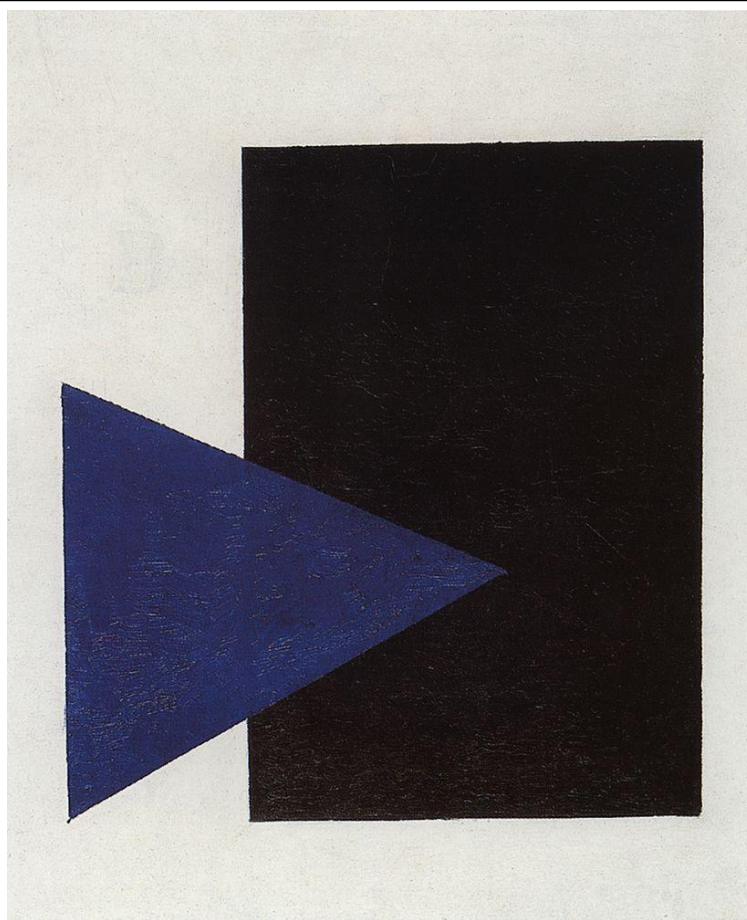
36 Cfr. S.H.Nasr, *Science and civilization in islam*, Harvard University Press, 1968, p. 21.

37 Cfr. H.Molderings, *Marcel Duchamp*, Frankfurt am Main und Paris, Qumram Verlag, 1987 p. 63.

38 Cfr. *Intervista con Marcel Duchamp di James Johnson Sweeney* a Philadelphia Museum of Art, La NBC, January 1956.



Kazimir Malevic ,*Quadrato nero*,1915, olio su tela, Museo di Stato Russo di San Pietroburgo



Kazimir Malevich, *Triangolo blu e Rettangolo nero*, 1915, olio su tela ,57x66.5 cm, Museo di Stedelijk , Amsterdam

III.

LA PRESENZA NEGATIVA (L'AMBIGUITÀ DEL REALE)

LA PRESENZA POSITIVA (LA MISTIFICAZIONE DEL PROGRESSO)

L'uomo ha sempre cercato di coniugare le diverse componenti e gli aspetti della sua esperienza della realtà in un'immagine coerente di se stessi e del mondo. Dall'interscambio e dai risultati di tali sforzi nascono le idee-guida e i principi che ordinano gli ideali e le ambizioni che caratterizzano ogni cultura e ogni epoca³⁹.

All'alba del modernismo gli artisti erano sorpresi dalle scoperte pionieristiche della scienza contemporanea come lo erano i loro contemporanei nelle scienze dalle conquiste della pittura e della scultura moderna.

La congruenza tra i risultati dipende più probabilmente dal fatto che questi processi sincronici sono radicati in un passato culturale comune, che ha colpito la coscienza collettiva e l'inconscio collettivo, in altre parole, che condividono gli stessi dati di fatto iniziali. Tuttavia, non ne consegue necessariamente che tali dati di fatto condivisi inevitabilmente portino a sviluppi analoghi. [...] Ogni punto di svolta storico è caratterizzato dal fatto che i nuovi problemi non possono più essere risolti con i modelli vecchi, così anche la coscienza stabilisce che approcci consolidati non sono più in grado di far fronte a una situazione nuova. Per dirla diversamente: nuovi dati culturali e sociali coincidono con una crisi mentale collettiva e chiedono una soluzione a tale crisi.[...]Il punto di partenza di uno sviluppo culturale definisce i criteri utilizzati per determinare la migliore tra le proposte concorrenti⁴⁰.

Qualsiasi punto di svolta storico ha i problemi fondamentali in se stessa, e per risolvere i problemi richiedono un nuovo paradigma in grado di far fronte in modo adeguato alle richieste non familiari, vale a dire i suoi dati di fatto coinvolgono tutte le aree di impegno: il paradigma risultante e condiviso produrrebbe una corrispondenza significativa tra gli sviluppi scientifici, politici, sociali, filosofici e artistici di una nuova era incipiente (o di una nuova epoca all'interno di questa era)⁴¹.

In linea con la teoria di Kohut, si potrebbe dire ogni epoca culturale è governata da una generale concezione idealizzata⁴². Questo orientamento universale riflette fundamentalmente lo stesso paradigma che ha trovato espressione nella nuova fisica, in psico-analisi, e nell'arte del Modernismo.

In questo capitolo cerco di analizzare la strategia stilistico-espressiva di presenza negativa nei Ready-made dando brevemente un'occhiata ai movimenti contemporanei a Duchamp e le loro osservazioni verso il progresso.

Con il Dipinto *Cioccolato Grinder* 1913 (questa figura appare nelle sue prossime opere in particolare nella parte inferiore del celebre *Grande Vetro*) Duchamp scopre per la prima

39 Cfr. S.Bocola, op.cit. 2001, p. 205.

40 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 2 - 4.

41 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 2 - 4.

42 Cfr. P.Ornstein, *The search for self*, selected writings of Heinz Kohut 1950-1978, Vol 2, Newyork, International universities press, 1978, p.238.

volta la suggestiva potenziale nella presentazione isolata, distaccata e sobria di un oggetto di uso quotidiano. L'immagine non fornisce l'accesso (sia a livello intellettuale che emozionale) alla motivazione dell'artista; sfugge alla spiegazione. Pertanto appena viene riconosciuta come una dichiarazione artistica, appare come l'effetto di una causa o un potere sconosciuto, e guadagna un'aura magica come una cosa incomprensibile e tuttavia significativa. Il *Cioccolato Grinder* ricorda le macchine misteriose che Roussel descrive in *Impressions d'Afrique e Locus Solus* con la stessa indifferenza emotiva che caratterizza lo stile romantico di Duchamp⁴³. Duchamp utilizza una serie di principi creativi che funzionano diametralmente in contrasto con tutte le credenze precedenti sull'arte. Grazie a queste innovazioni, Duchamp a esplodere il paradigma dell'arte precedente per l'arte modernista e nello stesso tempo definisce anche la sua propria posizione rispetto al 'avant-garde' e alla fede generale della sua epoca nel progresso⁴⁴. Duchamp sa che la grande rivoluzione artistica del Modernismo è già stata completata, e che il suo punto culminante (l'arte astratta) è già stato raggiunto. [...]Egli ammira le scoperte e i successi pionieristici della scienza e dell'arte moderna, ma non vuole sacrificare per loro sia la sua libertà, coscienza e grandiosità, relativizzando delle ambizioni e gli ideali del modernismo, Duchamp aggiunge alla ironia e incertezza⁴⁵.

«L'ironia è un modo scherzoso per accettare qualcosa. La mia ironia è l'ironia di indifferenza. ' dice al gallerista americano Sidney Janis⁴⁶.»

Quindi usa la sua arma preferita (l'ironia), contro le tre forze più probabili e minacciosi per la sua autonomia, la sua fantasia di libertà assoluta: Egli si volge contro il Cubismo e la pittura astratta; contro la ragione, la scienza e la tecnologia; e infine (soprattutto nel *Grande Vetro*) contro l'eros e la sessualità⁴⁷.

Dietro la meta-ironia di Duchamp e il suo postulato che l'idea del giudizio dovesse essere sradicato⁴⁸. Duchamp esprime le sue idee sotto forma di un enigma. [...] l'enigma dovrebbe rimanere irrisolvibile, e tuttavia sempre far provocare nuovi tentativi per risolverlo. Mentre l'enigma stesso rimane impenetrabile, il carattere fondamentale enigmatico del lavoro diventa trasparente. Cioè non vuole dire niente: vuole essere interpretato.

Duchamp attira l'osservatore nel processo creativo. In questo modo egli non solo trasforma radicalmente il tradizionale rapporto tra l'opera e l'osservatore che nello stesso tempo trasforma anche tutte le precedenti idee sull'arte⁴⁹. Nel 1957 formulò le sue idee in un simposio sull'atto creativo: « Tutto sommato, l'atto creativo non viene eseguita dal solo artista; lo spettatore porta l'opera a contatto con il mondo esterno decifrando e interpretando le sue qualifiche interne e, quindi, aggiunge il suo contributo all'atto creativo⁵⁰.»

Duchamp offre poche informazioni sul significato o il pensiero dietro i suoi oggetti. «Li ho fatti senza alcuna intenzione, con nessun'altro scopo solo un scarico delle idee. Ogni *Ready-made* è diverso, non c'è nessun denominatore comune tra i dieci o dodici *Read-ymade*. Solo alcune sono le merci prodotte che non stimolano idea e indifferenza. Indifferenza al gusto e al piacere, il gusto nel senso di rappresentazione fotografica, o il gusto artistico nel senso di materiali ben fatti. Il fattore comune è l'indifferenza.»⁵¹ Gli oggetti vengono spesso presentate in negativo, per così dire, cioè in virtù della loro assenza. I *Ready-made* sono

43 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p.269.

44 Cfr. D.Gamboni, *Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, London, Reaktion Books, 2002, p.148.

45 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p.261.

46 Cfr. J.Masheck, *Marcel Duchamp in perspective*, Da Capo press Inc, 2002, p.63.

47 Cfr. S.Bocola, op. cit, 2001, p. 262.

48 Cfr. R.Lebel, *Marcel Duchamp*, Newyork, Paragraphic books, 1967, p. 56.

49 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p.268.

50 50 Cfr. R.Lebel, op.cit. 1967, p. 78.

51 Cfr. *Intervista con Duchamp* di Otto Hahn, Express, Paris, N.684, July 1964.

spesso scelti tra gli oggetti che hanno ruolo di rivestimento esterno e nascondono un altro oggetto e attirano l'attenzione alla mancanza di quello che c'è dentro.⁵²

Lui sostituisce le sue convinzioni imperturbabili con il dubbio, la sua passione con l'indifferenza, egli sostituisce l'universale con il particolare, il valore visivo con l'intellettuale, l'atto creativo con l'oggetto trovato, l'intenzione con il caso, le leggi naturali con l'arbitrarietà umano, il significato globale con l'assurdità.[...] Duchamp con il creare le opere con qualità inespressive e impersonali (che sembrano l'esatto opposto dell'arte) elude il confronto diretta e competitivo con altri artisti, evitando la possibilità di una sconfitta ma anche della vittoria. La sua indifferenza lo protegge sia dal fallimento che dallo sbaglio⁵³.

L'oggetto di Duchamp non esiste in un vuoto, ma nel contesto della storia dell'arte occidentale. Questa storia è così indissolubilmente impigliata con la storia di valori intellettuali, fede, e il significato che anche l'esclusione intenzionale di questa dimensione deve essere intesa come un commentario e da una posizione sulla questione del senso. "Niente" è innegabilmente qualcosa.[...] Così il significato viene vissuto e sperimentato negli oggetti di Duchamp, anche se solo in forma negativa. L'assenza di una dichiarazione positiva, interpretativa o interpretabili costella la questione del significato nella mente dell'osservatore, cioè come una domanda. Mentre l'oggetto provocatorio di Duchamp sembra riferirsi a nulla, tranne sé stesso, qui si può notare una qualità che è nuova e completamente inaspettata in una opera d'arte cioè l'assenza di significato, una esperienza fondamentale della nostra epoca⁵⁴. Questo rilevanza storico-sociale conferisce al ready-made il suo fascino e anche la fonte del significato schiacciante che il concetto stilistico di presenza negativa acquisisce nel successivo sviluppo dell'arte modernista. « L'arte è in realtà l'anello mancante, non quelli che esistono: Arte non è quello che tu vedi, Arte è gap.⁵⁵ »

Mentre Duchamp, con la suo meta-ironia, evita un confronto diretto con l'idea del progresso e la situazione politica della sua epoca evitando a ogni costo qualsiasi giudizio di valore sistemando la sua arte a un livello completamente diverso di esistenza, i movimenti che formano intorno al tempo della Prima Guerra Mondiale elevato il progresso tecnologico e scientifico il tema dominante della loro arte. Ognuno di questi movimenti potrebbe essere caratterizzato da una propria ideologia del progresso.

Boccioni Nella sua diario del 14 marzo 1907 (due anni prima di nascita del futurismo) scrive: «Sento che voglio dipingere il nuovo, il frutto del nostro tempo industriale.[...] Con che cosa far questo? col colore? o col disegno? con la pittura? con tendenze veriste che non mi soddisfano più, con tendenze simboliste che piacciono a pochi e che non ho mai tentato? Con un idealismo che mi attrae e che non so concretare?⁵⁶ »

Nonostante la valanga di proclami estatici non portava alcun risultato immediato, si risvegliò la speranza senza precedenti di una completamente nuova, impensati orizzonti-l'arte, e di un nuovo sentimento di sé che oltrepassa tutto ciò che era venuto prima. Entusiasmo futurista minano la validità di tutte le convenzioni artistiche precedenti, e quindi ha creato una libertà intellettuale più celebre di qualsiasi arte europea avesse mai conosciuto. Gruppi futuristi sorsero ovunque. Per mantenere la loro indipendenza nazionale e le loro rivendicazioni di una visione unica, ognuno ha preso un nome proprio e sostenuto il suo proprio ismo.[...]Alla fine sono stati gli artisti russi che hanno creato i tentativi più fertili per soddisfare le aspettative così eccitata, e per creare uno veramente nuovo, l'arte futurista⁵⁷.

52 Cfr. H.Molderings, op.cit. 1987 p. 63.

53 Cfr. S.Boccola, op. cit. 2001, p.271.

54 Cfr. S.Boccola, op. cit. 2001, p.273.

55 Cfr. D.Judovitz, *Unpacking Duchamp: Art in transite*, California Univescity Press, 1998, p. 135.

56 Cfr. *Archivi del futurismo(raccolti e ordinati da M.D.Gambillo e T.Fiori)*, DeLuca, Roma, 1Voll 1958, p. 225.

57 Cfr. S.Boccola, op. cit. 2001, p. 284.

Il Primo Manifesto futurista di Marinetti era stato già pubblicato a Mosca alla fine del 1909 (pochi mesi dopo la sua comparsa a Parigi), e nel 1910 i fratelli David e Vladimir Burlyuk hanno fondato il primo circolo di futuristi russi, che sarebbe seguita nel giro di pochi anni da una varietà di gruppi correlati⁵⁸. Ma il concetto futurista è stato interpretato in modo molto ampio. Per quanto riguarda le altre influenze, il Futurismo italiano aveva un significato prevalentemente ideologico. L'atteggiamento incondizionatamente lungimirante degli italiani e dei loro attacchi contro le forme artistiche tradizionali, le loro richieste di dinamismo pittorico e il loro senso di esaltazione ha scaricato in Russia un'ondata di entusiasmo che ha superato la quantità di moto puramente artistico del movimento. Il termine futurismo divenne sinonimo di tutte le forze progressiste culturalmente, e con lo scoppio della Rivoluzione nel 1917 assunse un'ulteriore, dimensione politica⁵⁹. Il passo drammatico con cui i russi si allontanano da entrambi sia dal Futurismo italiano sia dal cubismo⁶⁰ è stato preso nel 1915 a Pietroburgo con la famosa ultima *mostra futurista 0.10*, che comprendeva opere di Kazimir Malevich e Vladimir Tatlin tra gli altri. Malevich ha mostrato 39 composizioni astratte, tra cui la sorprendente e da allora famosa immagine 80 x 80 centimetri su cui null'altro può essere visto oltre a un quadrato nero su fondo bianco⁶¹.

Un linguaggio formale puramente geometrico, queste opere corrispondeva a quelli di Mondrian e il movimento De Stijl; considerando la loro libera, apparentemente spontanea, composizione e il loro uso del colore richiamano alla mente le composizioni di Kandinsky⁶². Richiama Malevich nel suo libro *Il mondo della Non-Oggettività* quando dice : «Se esistesse una verità assoluta sarebbe nell'astrazione e nel vuoto. »⁶³

L'esclusività con cui il vuoto domina il quadro rappresenta l'assoluto. In questo senso l'ideale nell'opera di Malevich si ottiene con una qualità e formulazione negativa. Come Duchamp anche Malevich evita qualsiasi espressione emotiva negando il significato precedente dell'atto della creazione, in quanto Malevich non fa altro che fare una scelta: il quadrato è una forma pre-esistente, e nell'opera di Malevich si è trasformata in un ready-made astratto⁶⁴. Alcuni critici d'arte leggono il Quadrato nero in un modo diverso (come presenza positiva) cioè, come che la forma del quadrato non è stata scelta per caso ma rappresenta una dichiarazione inequivocabile e non indica più la presenza negativa e la dichiarazione inespressa *Duchampiana*.

Si può notare la tendenza a una lettura trascendentale dopo la seconda guerra mondiale nelle opere dei vari artisti americani (Ellsworth Kelly in prima linea) partono dall'approccio di Malevich con le loro tele monocrome e loro disposizioni sparse con la idea della supremazia del vuoto e decidono di annullare l'Espressionismo Astratto⁶⁵. Nel suo saggio, *ABC Arte*, Rose considera le diverse radici del minimalismo nel lavoro di Kasimir Malevich e Marcel Duchamp. Per metà secolo, il primo *ready-made* di Duchamp e il *Quadrato nero* di Malevich segnarono i confini dell'arte visiva e rappresentarono i poli opposti dell'arte del XX secolo cioè, da un lato, la ricerca del trascendentale, dell'universale, dell'assoluto e dall'altro, la negazione totale dell'esistenza di valori assoluti⁶⁶. Alla fine anche Rose ammette che avessero più motivi in comune che di contrasto.

58 Cfr. D.M.Dinkgrafe, *Approaches to acting: past and present*, Newyork, Bloomsbury Academic, 1 edition , 2001 p. 91.

59. Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 285.

60 Cfr. A.J.Cohen, *Imaging the Unimaginable*, Lincoln, Univesity of Nebraska Press , 2008 p. 125.

61 Cfr. A.J.Cohen, op. cit. 2008 p. 125.

62 Cfr. A.J.Cohen, op. cit. 2008 p. 285.

63 Cfr. C. krahmer, op. cit, 1974, p. 22.

64 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 287.

65 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 287.

66 Cfr. B.Rose, *Paradiso Americano Saggi sull'arte e l'anti-arte*, Milano, Libri Scheiwiller, 2008, p. 119.

Rose classifica alcuni artisti di anni '60 più vicini a Malevic, alcuni più vicini a Duchamp⁶⁷.

Bochner In intervista alla *Brooklyn Rail* racconta del suo incontro con Reinhardt in anni 60 : «Un giorno per strada Io e Smithson abbiamo incontrato Ad Reinhardt, che entrambi abbiamo sempre adorato e rispettato immensamente. Reinhardt a un certo punto esclama: "In questo periodo ogni artista deve scegliere tra Malevich e Duchamp! Noi due ci siamo guardati l'uno con l'altro e stringendoci nelle spalle abbiamo riposto: Perché scegliere? Ciò che apparve a Reinhardt, un'artista che é cresciuto negli anni '30, come una enorme differenza tra Duchamp e Malevich alla metà degli anni '60, alla fine non mi sembrava una grande differenza. Comunque, non mi sentivo di dover fare questo tipo di scelta in quegli anni, e neanche adesso⁶⁸.»

Dopo la vittoria della Rivoluzione d'ottobre nel corso di questa trasformazione politica e artistica, si aprì una grande spaccatura tra gli artisti e si sono dissociati dal Suprematismo (più tardi sarà conosciuto come Costruttivismo) lasciando i loro studi per dedicarsi, come dipendenti pubblici con la speranza della creazione una nuova infrastruttura rivoluzionaria per l'arte⁶⁹. Tuttavia, a questo punto non intendiamo approfondire e analizzare altri movimenti contemporanei o collaterali ma solo come nota ricordiamo che nello stesso tempo in cui i futuristi, i suprematisti e i costruttivisti con la loro arte esteticamente affermativa stavano incoraggiare la fede della generazione più giovane nel progresso, a Zurigo un movimento opposto era venuto in essere, che considerava il progresso moderno partendo da un punto di vista scettico, anzi respingendolo⁷⁰.

I manifesti futuristi sono stati i modelli che definiscono le azioni corrispondenti dei dadaisti. Ma in Dada questi mezzi sono stati utilizzati in modi completamente diversi.[...] Come il Futurismo, il Dadaismo è stato caratterizzato anche meno per le sue qualità artistiche e stilistiche che da un atteggiamento mentale. [...]Dada significa niente era il messaggio (o anti-messaggio) continuamente variato del movimento. Questo è stato un punto di vista vantaggioso perché è stato sempre definito negativamente, e quindi ha avuto un'attrazione particolare per i progressisti e anti-borghesi. In linea con il motto di "Il nemico del mio nemico è mio amico", molti artisti si sono accordati dapprima con puramente letterarie manifestazioni cabarettistiche dei dadaisti, ma senza necessariamente lasciare che il flusso di nichilismo di Dada entrasse nel loro proprio lavoro artistico⁷¹.

Nella fase manierista del Modernismo vediamo le manifestazioni, anche se in forme parzialmente distorte e perverse, degli stessi quattro atteggiamenti di base e la stessa fondamentale ha già raggiunto obiettivi che aveva definito gli sviluppi dell'arte fino a quel momento. Ancora un'ennesima volta esaminiamo le correnti artistiche:

- Per raggiungere una nuova realtà (Futurismo)
- Creazione di un nuovo ordine (Costruttivismo)
- Desiderando una nuova unità con l'universo (Suprematismo)
- La ricerca di un nuovo (solo negativamente definibile) significato (Dadaismo)⁷².

Questo è più evidente nel caso di cambiamento fondamentale di paradigma che si verifica nel passaggio dall'epoca moderna ai primi anni del modernismo. I movimenti artistici principali del XIX secolo (Realismo, Classicismo, Romanticismo e Simbolismo) sono tutti correlati agli oggetti.

67 Cfr. B.Rose, op. cit. 2008, p. 122.

68 Cfr. *Intervista con Mel Bochner di Phong Bui*, Brooklyn Rail, 25 Maggio 2006 .

69 Cfr. S.Boccola, op. cit. 2001, p. 290.

70 Cfr. D.M.Dinkgrafe, op. cit. 2001 p. 61.

71 Cfr. S.Boccola, op. cit. 2001, p. 292-293.

72 Cfr. S.Boccola, op. cit. 2001, p. 297.

Nell'arte del Modernismo, questo approccio lascia il posto a un nuovo paradigma. Anche se assume forme che derivano dagli stessi quattro approcci fondamentali, non riflettono più un mondo oggettuale. Essi non ritraggono più oggetti, ma processi. La divisione tra oggetto e soggetto scompare. L'artista eleva il rapporto dialettico tra sé e l'oggetto al tema centrale dell'opera, collegando così gli opposti dell'essere umano e del mondo, forma e significato, fino a formare una sintesi, che è di per sé una realtà artistica appena creata⁷³.

Vorrei far notare come l'ultima frase di questo capitolo la frase celebre di Einstein :

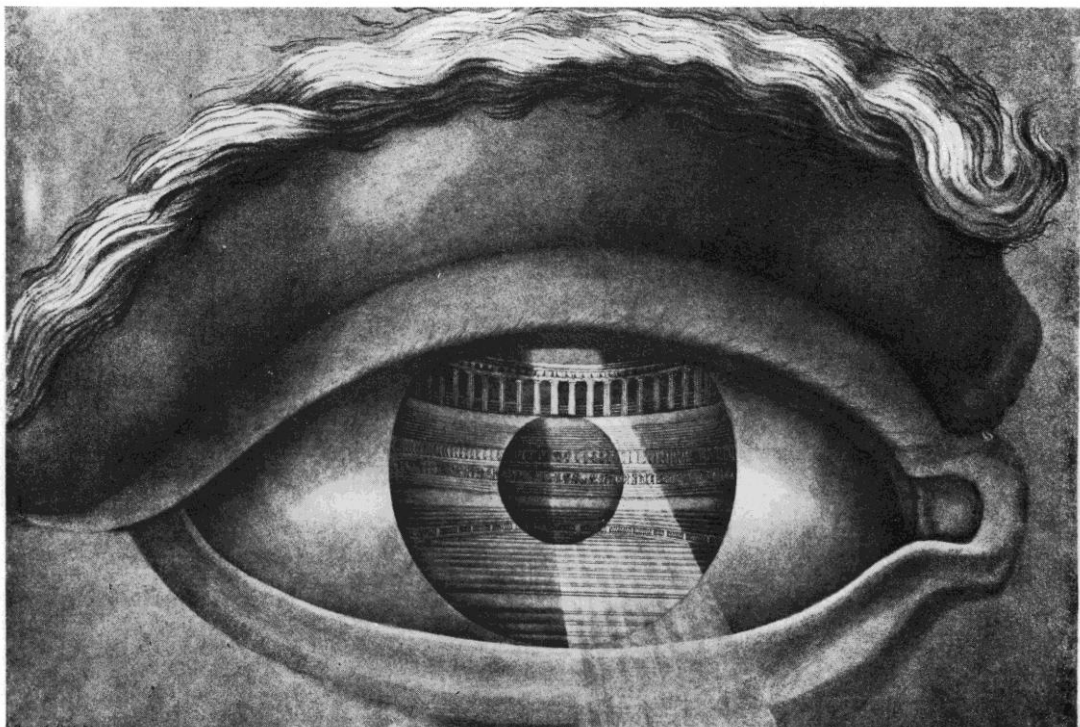
«la certezza e la realtà viene acquisita al prezzo di vuoto di contenuti (concetto)⁷⁴.»

⁷³ Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 493.

⁷⁴ Cfr. N.Huggett, *Space from Zero to Einstein*, Cambridge, Mass, Mit Press, 1999, p. 253.



Beaux-Arts Architect Ball 1931. Da destra verso sinistra : Stewart Walker (Fuller Building), Leonard Schultze (Waldorf-Astoria), Ely Jacques Kahn (Squibb Building), William Van Alen (Chrysler Building), Ralph Walker (1 Wall Street), D.E.Ward (Metropolitan Tower), and Joseph H. Frelander (Museum of New York).



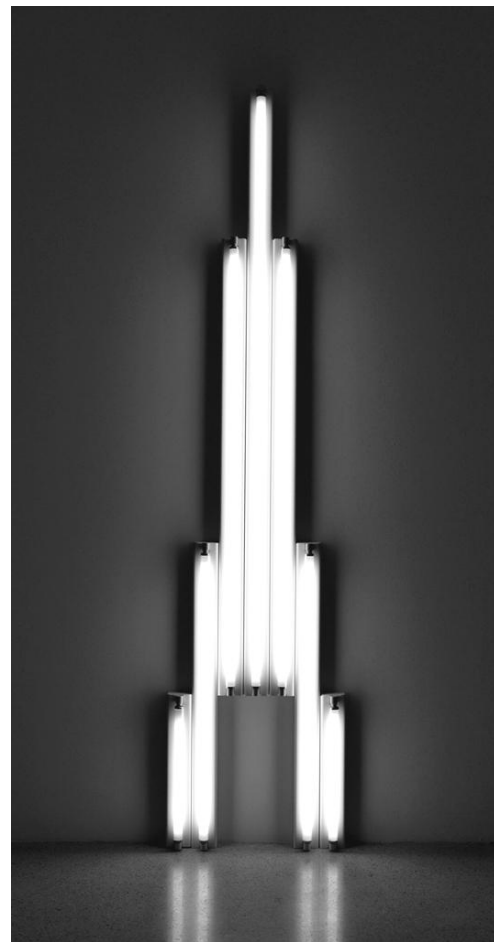
Claude Nicolas Ledoux, Disegno per Théâtre de Besançon (l'architettura del Panopticon) 1784.



Fortunato Depero, *Nitrito in velocità*, 1932. Collezioni civiche – Dono Alberto Della Ragione



Alexander Rodchenko, *Piramide*, 1936



Dan Falvin, *Monumento per V. Tatlin* 365.8 x 71 x 11 cm, 1966

IV.

LA GRANDEZZA E LA NOBITÀ DELL'UOMO

Lo psicoanalista tedesco Horst Eberhardt Richter interpreta il paradigma guida dell'era moderna concentrandosi nell'idea del Dio-uomo, il genius⁷⁵.

L'Europa alla fine del secolo XVIII, grazie alle sue conquiste nel campo delle scienze e della tecnologia, è stata in grado di controllare tutte le coste del mondo e dominare il continente americano all'epoca scarsamente popolato. Non intendo entrare nei dettagli storici, ma basti sol dire che gli eventi seguirono a rotta di collo nel giro di pochi decenni, come se una diga di colpo si fosse aperta: le nuove invenzioni trasformarono tutte le precedenti nozioni di distanza, di tempo e di lavoro umano. Tutto era in movimento, e questo moto si accelerava sempre più. Nel XIX secolo, lo spirito della rivoluzione è diventato la costante che definisce la vita politica, economica, sociale e intellettuale dell'Occidente⁷⁶.

La nuova generazione non ha più riposto le proprie speranze nei cambiamenti politici, ma le ha rimesse nell'espansione economica ormai fiorente, che aveva creato cose in precedenza inimmaginabili, come la possibilità di mobilità verso l'alto per gli individui intraprendenti e creativi. Le nuove teorie scientifiche, in particolare gli insegnamenti di Darwin sull'origine delle specie e la selezione naturale, avevano fortemente influenzato gli strati istruiti della società. [...] Il pensiero popolare, al contrario, è rimasto imperturbabile agli sviluppi scientifici, fino a che una serie di invenzioni spettacolari cominciarono a trasformare le condizioni generali della loro vita. [...] In primo luogo, i tempi di percorrenza sono stati radicalmente ridotti. [...] Questo ha abbassato il tempo medio tra due punti dati a circa un decimo. [...] I nuovi processi produttivi, con la fusione dell'acciaio e del ferro formarono nuove qualità e forme senza precedenti, permettendo, ad esempio, la costruzione di navi gigantesche e altre macchine, e aperto la strada a nuovi metodi di costruzione. [...] Sono stati compiuti grandi progressi anche nella medicina, allungando notevolmente la durata della vita media. L'esplorazione dei fenomeni elettrici ha portato alla scoperta e all'uso di una nuova forma di energia che, anche se incomprensibile ai più, ha aperto nuove possibilità inaspettate. Nella seconda metà del XIX secolo, la rete telegrafica è stata estesa a tutto il mondo civilizzato. Le notizie venivano ormai diffuse quasi istantaneamente in tutto il mondo. Passo dopo passo, il telefono, permanente illuminazione stradale da lampada ad arco elettrico, tram elettrico, il grammofono e la registrazione audio ha rivelato ai cittadini, stupiti, del mondo moderno il potenziale incredibile delle nuove forme di energia. Tra le molte innovazioni tecnologiche del XIX secolo, la trasformazione di energia, cioè la possibilità di convertire, in base alle esigenze, in movimento meccanico, luce, calore, o condurre elettricità attraverso un filo di rame, era non solo la più rivoluzionaria ed epocale, ma anche la più misteriosa. Nel fenomeno di elettricità, forze invisibili per la prima volta si manifestavano materialmente; Dio, lo spirito e l'anima non erano più solo nel regno dell'invisibile⁷⁷.

75 Cfr. H.E.Richter, *All Mighty: A Study of the God Complex in Western Man*, Alameda, Hunter House Inc, 1984, p. 32.

76 Cfr. G.A.Craig, *Europe Since 1815*, New York, Rienhart & Winston, 1966, p. 69-70.

77 Cfr. H.G.Wells, *A short History of The World(1922)*, London, Penguin, 2006, p.355-365.

La graduale sostituzione delle tradizionali forme di produzione con quelle del modern capitalismo industriale ha notevolmente alterato il rapporto tra l'agricoltura e l'industria. Accelerare il ritmo di crescita nelle città europee ha avuto infatti effetti profondi sul modo in cui la gente dell'epoca sentiva la loro vita e concepiva sé stessi e il mondo. La città ha creato un modo completamente nuovo, l'ambiente artificiale, che ha anche costretto gli artisti in un nuovo modo di vedere le cose. Con il finir del secolo la maggior parte delle persone potrebbero scrivere, leggere e avere una discussione reale con l'altro. Poi i mass-media hanno iniziato la loro ascesa ascendente. I mass-media hanno influenzato, strutturandola, l'opinione pubblica, facendola diventare in tal modo un fattore di potere politico⁷⁸. Negli ultimi decenni del XIX secolo, le più importanti esigenze liberali erano in gran parte state raggiunte, almeno in Europa occidentale e centrale. Ben presto non si era più soddisfatti del mero riconoscimento nazionale nell'ambito del sistema statale europeo, ma anche si desiderava espandere il proprio potere oltremare. La conquista politica ed economica delle aree ancora sottosviluppate della terra diventò la grande missione nazionale dell'epoca⁷⁹. Intorno alla fine del secolo, gli atteggiamenti politici e intellettuali in Europa hanno assunto una forma sempre più irrazionale. A destra ci sono stati movimenti che riunivano tutte le varie politiche che si sono opposte ai diritti umani, all'individualismo, al pacifismo, e agli ideali materialisti del tempo, e che invece elevarono la potenza e lo splendore della propria nazione al più alto valore.

La coscienza politica dell'era modernista nascente è stata caratterizzata dal declino del conservatorismo e liberalismo e la formazione di nuovi movimenti politici, per lo più radicali di destra e di sinistra. Questa radicalizzazione delle tendenze di sviluppo esistenti invasero tutti gli aspetti della vita. La rivoluzione tecnologica e industriale, l'ideologizzazione della politica, e la progressiva diffusione delle conoscenze scientifiche nella struttura della realtà invisibile, hanno creato insieme una nuova realtà sociale che, a sua volta, ha avuto un effetto fondamentale sulla visione contemporanea di sé e del mondo⁸⁰. Anche lo sviluppo scientifico aveva avuto il suo impatto sull'arte, con un ruolo particolare assegnato alla fotografia. L'enorme esperienza, l'abilità e lo sforzo finora necessari per creare un ritratto fedele della realtà sono stati ridotti a un mero movimenti tecnici della mano. L'opera d'arte sembrava essere stato del tutto privata della sua funzione di rappresentanza e del concetto e senso⁸¹. L'esperienza seminale condivisa da tutti gli artisti è stata l'assalto di costante accelerazione del

cambiamento in tutti i settori della vita. I movimenti artistici nel XIX secolo possono essere suddivisi in quattro direzioni principali, corrispondenti alle attitudini spirituali sposate da artisti venendo a patti con la loro esperienza condivisa di cambiamento storico e sviluppo: Neoclassicismo, Romanticismo, Simbolismo e Realismo. A seguire diamo brevemente un'occhiata a Neoclassicismo, Romanticismo e Simbolismo.

Nel XVII secolo Nicolas Poussin e Claude Lorrain avevano già tentato di far rivivere la semplicità e grandiosità dell'antichità nella loro arte. Nella seconda metà del XVIII secolo, le teorie dell'arte postulate dal archeologo tedesco Johann Winckelmann trasformarono il loro atteggiamento in dottrina artistica; la sua convinzione che i mali di un mondo in decadenza possono essere curate solo ritornando alla bellezza e rigore formale dell'arte greca, si diffuse in tutta Europa. I pittori seguaci di Winckelmann, [...] presero i temi mitologici e storici di antichità greco-romana e basando le loro composizioni sui requisiti classici della proporzione e bilanciamento⁸².

78 Cfr. H.G. Wells, op. cit.2006, p.365-370.

79 Cfr. H.G. Wells, op. cit.2006, p.399-405.

80 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 32-33.

81 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 29.

82 Cfr. R.Pakbaz, *Encyclopedia of Art*, Tehran, Farhang Moaser Publishers, 1999, p. 608.

La differenza di concetto tra arte classica e neoclassica corrisponde sostanzialmente a quella tra ideale e idealismo. Gli artisti dell'antichità greca misuravano le loro ambizioni esibizioniste contro norme idealizzate che coincidevano con le esigenze delle loro strutture del sé così potrebbero quindi essere integrate nel sé in conformità con le esigenze dell'ego. La lotta per il vero e il giusto è stata motivata da un bisogno interiore. I neoclassici, d'altra parte, non riguardano principalmente le proprie leggi interne, ma piuttosto l'arte classica. I loro valori non li affrontano come una richiesta impegnativa dall'interno, ma piuttosto come un modello già formata dall'esterno⁸³.

Nel 1785, questo primo Neoclassicismo subì un primo spostamento e riorientamento attraverso il famoso dipinto di David, *Il giuramento degli Orazi*. Ancora oggi è difficile per noi capire il successo di questo dipinto a suo tempo⁸⁴. La rappresentazione è rigida e elaborata, le figure a grandezza naturale appaiono come se fossero state scolpite in pietra e il colonnato sullo sfondo appare come una scenografia, ma *Il giuramento degli Orazi* fece scalpore al Salon parigino quattro anni prima della Rivoluzione scoppiata in Francia. Non solo la forma e lo stile, ma soprattutto l'oggetto e l'idea alla sua base ha scatenato l'applauso entusiasta. David aveva toccato il nervo dell'età. La scena è stata considerata una metafora al pubblico, il dipinto sembrava comunicare un messaggio morale, in risposta alle proprie speranze e aspettative. I contemporanei lo consideravano l'impresa più innovativa e audace che si possa immaginare e lo hanno acclamato come il più bel quadro del secolo⁸⁵. Dopo la Rivoluzione vittoriosa, il Neoclassicismo è stato dichiarato lo stile ufficiale e David è divenuto l'esperto del governo in tutte le questioni d'arte. Nessun artista francese aveva mai avuto tale potere e tale influenza⁸⁶. *La morte di Marat*, in cui Davide mostra Marat come un martire, è da molti considerato l'opera più concisa e forse più complessa che David abbia mai dipinto. Pur mantenendo i principi classicistici della composizione, la pittura è una miscela unica di reportage, ritratto realistico, e manifesto politico [...] Il rigore ascetico sia materiale che la composizione nella *Morte di Marat* incarnava gli ideali della Rivoluzione⁸⁷. La Rivoluzione francese e l'ascesa e la caduta di Napoleone inequivocabilmente ha dimostrato quanto sia effimera e breve la vita dei valori eterni nelle istituzioni politiche⁸⁸. David diviene così pittore ufficiale di Napoleone; dipingerà il Primo Console in un quadro già suggestivo della sua regalità; nasce così *Bonaparte supera le Alpi* (1801 prima versione di cinque) questo quadro diviene in tal modo il primo ritratto ufficiale del nuovo padrone della Francia simbolicamente sottolinea una inevitabilità della vittoria e dimostra Napoleone come un civilizzatore e mediatore del pace; in seguito sette anni più tardi completerà il ritratto ufficiale monumentale dell'incoronazione di Napoleone⁸⁹. La produzione artistica rispondeva anche prima del XIX secolo alle mutate circostanze ma durante la rivoluzione i temi dall'antichità hanno dato vita alla rappresentazione di eventi contemporanei. [...] Tuttavia, il carattere quasi giornalistico della pittura di storia del XIX secolo si distingue dai suoi predecessori. [...] Infatti si può notare nelle opere del pittore americano John Singleton Copley il primo esempio di questo genere di rappresentazione, il suo realismo storico inaugura una nuova fase della pittura storica. Cioè mitologia e storia dell'antichità sono stati svuotati dai reportage storici. Il genere pittura storica soddisfa obiettivi demagogici e propagandistici dei governanti, proprio così come il gusto del pubblico per il

83 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 65-66.

84 Cfr. R.Pakbaz, , op. cit. 1999, p. 213.

85 Cfr. A.Hauser, *The Social History of Art*, Vol III(1951), London, Routledge, 1999, p. 136-137.

86 Cfr. A.Hauser, op. cit., London, 1999, p. 138.

87 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 69.

88 Cfr. D.Howard, *Political Judgments*, Boston, Rowman & Littlefield Publisher, 1996, p. 299.

89 Cfr. P.Bordes, *Jacques-Louis David : Empire to Exile*, Loas Angeles. Yale University Press, 2005, p. 83-85.

sensazionalismo e il desiderio di popolarità dell'artista legittimano tutti e tre gli aspetti tramite la sua verosimiglianza nella rappresentazione. La storia viene fermata in un momento cruciale e raffigurata con un stremo naturalismo illusorio che gli spettatori si sentono come se fossero parte dell'azione. Quando tale verosimiglianza è unita con i principi di composizione forte del classicismo, il grande evento diventa ordinata, verificabile e comprensibile, permettendo così allo spettatore di prendere possesso di essa. La storia è assorbita e diventa parte di sé; lo spettatore partecipa così della sua grandezza altero. Questi dipinti storici così acquisivano senza precedenti prima un significato politico⁹⁰. See Karl Scheffler nota che la gente del XIX secolo era convinta di vivere in un grande epoca. I progressi scientifici e tecnologici profondamente alteravano l'economia, la politica e la vita intellettuale dell'Europa e del nuovo mondo⁹¹. Tutte le forme di vita spirituale, economica e sociale erano in continuo mutamento: la tecnologia e l'industria hanno iniziato la loro marcia di conquista; [...] le basi scientifiche, tecniche ed economiche nascenti della nuova realtà erano essenzialmente astratte e quindi non abbastanza interessanti; non erano sufficientemente compatibili con le idee tradizionali di eroismo e di conseguenza esercitano solo un'influenza indiretta sul prevalente immagine di sé e del mondo⁹². La gente certamente ha intuito, ma non ha certo capito la realtà minacciosa di imminente sconvolgimento sociale e spirituale. La coscienza eroica di vivere in un tempo in cui tutti i valori siano stati sottoposti a rivalutazione in maniera radicale non aveva alcuna reale comprensione dei sottostanti sviluppi storici. La coscienza eroica è rimasta non strutturata e si è esaurita nel registrare gli effetti collaterali emotivi: una generale accresciuta ma indifferenziata euforia collettiva accoppiata sia con un ottimismo, orientata al futuro, nostalgia retrospettiva, ma sempre diffusa in un'attesa di un vago indefinito. [...] Durante gli anni della Rivoluzione francese e le guerre napoleoniche, la politica e il destino dell'uomo erano strettamente intrecciati. In confronto, gli sviluppi politici dei successivi tre decenni non offrivano più alcuna emozione e 'grandeur'⁹³, gli artisti voltarono le spalle alla politica e realtà concreta e fuggirono in un mondo interiore di sentimenti e di fantasie in cui avevano potere illimitato e infinito. Questo movimento ha preso direzioni diverse e opposte nel Nord Europa (Germania e Inghilterra) e in Francia. Secondo Arnold Hauser, questa distinzione non è particolarmente fruttuosa; secondo lui l'aspetto decisivo del romanticismo non consiste nelle tendenze politiche degli artisti; la caratteristica del movimento era piuttosto il fatto che tutte queste posizioni erano emanate da una visione irrazionale e non dialettica del mondo⁹⁴. Tale esame dimostra che l'irrazionalità costituisce la base comune dei due diversi atteggiamenti mentali, che si riflettono in due diverse concezioni dell'arte. Nella versione francese si può notare la tendenza drammatica, l'oggetto turbolento e una modalità sensuale dinamica di rappresentazione in cui il processo di composizione porta a un aumento di peso, funzionando in una maniera significativa. [...] Nelle opere d'arte dei romantici tedeschi e inglesi si notano soggetti statici, una serena narrazione, e una rappresentazione profondamente simbolica. Il disegno domina il colore, la pennellata è più o meno invisibile⁹⁵. Durante la Restaurazione, la pittura progressivamente ha abbandonato il riferimento alla realtà storica e diviene sempre più aneddotica. [...] Scheffler nota Gli argomenti preferiti includono la guerra, la violenza delle donne, la lotta, la caccia, le tempeste e gli incendi, la morte e la violenza e la distruzione. Nei dipinti storici, la resa della paura, orrore, violenza e passione hanno la precedenza sul significato storico degli eventi reali. [...] Essi hanno prodotto un' arte

90 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 68.

91 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 71.

92 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 47.

93 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 71.

94 Cfr. A.Hauser, Vol III, op. cit. p. 178-181.

95 Cfr. A.Hauser, Vol III, op. cit. p. 173-174.

appariscente, lucida e facile; le sue scene di sentimentalismo e di orrore suggestivo verranno ripresi dal cinema popolare di oggi. Le scene erano tutte letterarie con un carattere anedddotico e narrativo⁹⁶. Gli artisti romantici non hanno mostrato i loro ideali come i neoclassici; hanno idealizzato le loro esibizioni⁹⁷. Solo pochi esponenti di questo movimento, in particolare Géricault e Delacroix, sono riusciti a compensare o, addirittura, superare le contraddizioni di questo atteggiamento attraverso l'integrità artistica della loro opera⁹⁸. Géricault non solo si alza contro il Romanticismo: è stato anche il primo che mettesse in discussione seriamente il predominio del classicista canonico all'interno della scena artistica parigina del XIX secolo⁹⁹. A differenza di Géricault, tuttavia, Delacroix non era interessato principalmente all'evento stesso e al realismo storico e a quel modo di rappresentazione, ma piuttosto un'espressione erotizzante le turbolenze, l'orrore e la violenza della sua emozioni. Delacroix ha elevato il mondo emotivo del romanticismo ad un livello superiore e più ampio. I suoi dipinti trascendono il contenuto effettivo, di un evento visibile. Nonostante il loro sensazionalismo (o forse anche a causa di esso), essi raggiungono validità archetipica; i particolari momerni della storia elevano al potere e all'universalità del mito. [...] In un viaggio in Nord Africa nel 1832, Delacroix ha scoperto nel mondo orientale i motivi di questo mondo determinanti tutta la sua opera successiva e anche quella di molti suoi contemporanei (tra cui Gustave Moreau e i simbolisti)¹⁰⁰. L'Oriente era già stato invocato nei dipinti di Rembrandt nei motivi biblici, ora aveva offerto ai nuovi artisti una alternativa a un grande evento e al mondo antico. Ma l'orientalismo anche era servito come un mezzo per evitare le sfide dell'epoca, che avrebbero significato una presa di posizione e cercando di acquisire comprensione di sé stesso¹⁰¹. Mentre il Neoclassicismo desiderava realizzare la grandezza e i valori dell'antichità, e mentre il Romanticismo francese guardava alla passione e all'avventura, invece il desiderio dei certi artisti e movimenti artistici dal Nord Europa prende una piega diversa, concentrandosi sulla perdita della fede e dell senso della vita; è in definitiva, una nuova rivelazione. Questi artisti sono risolutamente contrari alle tendenze materialistiche e positivistiche del loro epoca. Essi disdegnano il nuovo mondo delle macchine e l'industria; aspirano per l'arte valori spirituali più alti.¹⁰²Tra tutti uno dei più significativi è certamente il pittore tedesco Caspar David Friedrich; egli come Blake, può essere considerato un precursore del simbolismo insieme a Carl Gustav Carus e Philipp Otto Runge . Friedrich prende la propria ispirazione principalmente dalla sua vita interiore che per lui sembra essere molto più vera della realtà esterna caricata di allegorie e simbolismi, i suoi paesaggi atmosferici e romantici esprimono le sensazioni malinconiche di transitorietà e di eternità; sono impregnati con ineffabili brame¹⁰³. Una forma molto più discutibile di nostalgia idealista si trova nell'arte della cosiddetta Nazareni, questo gruppo di artisti tedeschi e austriaci aspirava ad un'arte religiosa patriottica tedesca. Essi guardavano al passato, con una preferenza per i temi della storia biblica e epopee eroiche tedesche; In questo senso essi hanno così perso la loro presa sulla realtà, potremmo chiamarli i pittori della irrealtà secondo la definizione di Philippe Roberts-Jones. [...] le loro rappresentazioni di eroismo sono state ispirate all'arte esistente prima di Raffaello essi sono chiamati Preraffaelliti proprio per questo; essi vedevano nell'arte una profondità spirituale, e un ritorno infantile alle origini dell'arte partendo dall'assioma che Raffaello non era abbastanza puro come artista; così si rivolsero ai suoi predecessori, pittori

96 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 73.

97 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 74.

98 Cfr. R.Pakbaz, op. cit. 1999, p. 258.

99 Cfr. R.Pakbaz, op. cit. 1999, p. 291.

100 Cfr. R.Pakbaz, op. cit. 1999, p. 219-220.

101 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 77-78.

102 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 79

103 Cfr. R.Pakbaz, op. cit. 1999, p. 682-683.

del primo Rinascimento come il Perugino o il Botticelli¹⁰⁴. Essi non intendevano essere solo pittori, ma anche poeti, filosofi, e preferibilmente anche profeti¹⁰⁵. Il movimento simbolista, che si estende su quasi tutta l'Europa dopo il 1870, culmina nelle tendenze irrealistiche del XIX secolo ed esercita un'influenza di vasta portata fino a parte del XX secolo¹⁰⁶. I simbolisti condividono una coscienza, con i Preraffaelliti, di vivere la fine di un'epoca e di fronte alla disintegrazione di una civiltà ma anziché lamentarsi della sorte di appartenere ad una cultura ormai invecchiata, essi associano i concetti di vecchiaia e stanchezza, collegando la degenerazione con l'idea nobiltà intellettuale. Un anelito esibizionista, la visualizzazione delle proprie ansie e fantasie d'evasione, un entusiasmo per le culture raffinate come l'ellenismo o il tardo impero romano, una stanchezza della vita e il desiderio di morte sono le caratteristiche comuni del Romanticismo tedesco e inglese e direi anche dell'arte simbolista¹⁰⁷. Gli artisti simbolisti si consideravano sacerdoti e hanno proclamato ideali ascetici e scandagliato i misteri dell'essere e le profondità dell'anima; hanno evitato tutto ciò che era concreto, naturale, e razionale sotto effetto della loro ricerca per l'ignoto e il sovransensibile. Molti simbolisti dunque simpatizzavano con la teosofia¹⁰⁸. Il Simbolismo considera l'opera d'arte come un sostituto per la vita; è la vera realizzazione e compimento di un'esistenza sostanzialmente banale, imperfetta, e deludente. Tale rifiuto deciso della esperienza concreta della realtà e tutto ciò che è naturale si riflette nella artificiosità e affettazione di questa arte esoterica¹⁰⁹. Pochissimi esponenti del movimento simbolista riescono a sollevare il messaggio dei loro dipinti da un livello letterario a un linguaggio pittorico. L'ideale nel simbolismo appare sempre come qualcosa totalmente diverso. [...] Non è il tentativo di rendere giustizia alla realtà di queste apparizioni. Sono sempre trattati simbolicamente; sempre sinonimo di qualcosa di diverso, qualcosa di lontano e al di là della umana comprensione, per la perdita di senso. Tutto in questa arte si respira nello spirito dell'eterno e del sublime [...] L'ideale, che i simboli sono destinati a incarnare, rimane indefinito. un altro gruppo dei pittori simbolisti rinunciano alla pietà e soccombono al satanico in un ultimo disperato tentativo di salvare illusione e la loro idea dell'assoluto¹¹⁰. La fanciulla pura con il giglio che guarda in lontananza ora cede il passo alla donna lasciva, perversa e sfrenata, la personificazione del peccato, la Femme Fatale seducente, il disastro che trascina gli uomini di intelletto nella morte e distruzione. Questo passaggio dalla santità alla depravazione rivela un aspetto centrale della crisi spirituale che mina l'immagine di sé del XIX secolo: la negazione socialmente istituzionalizzata della dimensione istintuale e sessuale dell'esistenza umana. Le prime crepe iniziano ad apparire nella ipocrisia borghese, che è quello che incontra il suo avversario più determinato, a cavallo del secolo, in Sigmund Freud¹¹¹. Nonostante l'abbraccio ambivalente di amoralità e perversione, questa arte è anche sostenuta da un atteggiamento idealista ed è quindi spiritualmente affine ai Nazareni e ai Preraffaelliti, nonché la variante pura di simbolismo. [...] Hauser continua a dire che la simpatia per la prostituta, la Femme Fatale, e la grande cortigiana, esemplificata dalle figure di Messalina, Giuditta, Cleopatra, o Salomé, è l'espressione dello stesso rapporto e i sensi di colpa e [...] in breve, il doppiogio femminile dell'artista¹¹². Il corteggiamento simbolista con il peccato e la depravazione può essere visualizzato anche in termini di psicologia di Kohut del

104 Cfr. P.H.Jones, *Beyond time and place: non-realist painting in the nineteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 1978, p. 73.

105 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 82.

106 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 83.

107 Cfr. A.Hauser, *The Social History of Art*, Vol IV(1951), London, Routledge, 1999, p.171.

108 Cfr. M.Tuchman, *The spiritual in Art*, Newyork, Abbeville Press Inc, 1986, p.90-111.

109 Cfr. P.H.Jones, op. cit. 1978, p. 73.

110 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 85-86.

111 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 87.

112 Cfr. A.Hauser, Vol IV, op. cit. 1999, p.122.

narcisismo. A differenza dell'atteggiamento dei Nazareni, i Preraffaelliti sono simbolisti Nobili; la loro arte può essere intesa come il tentativo di compensare la perdita minacciosa di sé attraverso l'insuccesso, iperinvestimento compensativo del polo idealizzato; la tendenza opposta può essere osservata nell'arte dei Decadenti che cercano di salvare il sé attraverso la mostra, attraverso l'esposizione delle proprie paure e pulsioni istintuali. Per mantenere a bada il vuoto interiore, per recuperare i sentimenti perduti di tensione interiore e vitalità, questi artisti ricorrono a una intensa stimolazione erotica di qualsiasi tipo, e a sensazioni di paura, orrore, e lussuria¹¹³. Fu da questi ambienti che il movimento simbolista è stato reclutato. I suoi seguaci temevano che l'individuo stava perdendo di vista il suo destino superiore e il senso della vita; hanno cercato di riportare l'arte dal mero materialismo all'ordine di un approccio cosmico religioso, e tendevano a misurare il valore della creazione artistica dal suo contenuto simbolico. In generale essi erano contrari alle forze tecniche, economiche e politicamente progressiste del proprio tempo, forze che essi ritenevano responsabile della morte di un'esistenza olistica¹¹⁴. Il simbolista è afflitto da sé stesso e dal suo tempo. Si sente minacciato dalla frammentazione e dalla disintegrazione del suo sé individuale e collettivo e soffre il senso doloroso e spaventoso del proprio vuoto interiore¹¹⁵.

Vorrei far notare come l'ultima frase di questo capitolo una frase di Faust.

«Il messaggio lo sento, ma la fede mi manca. »

113 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 89-90.

114 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 485-486.

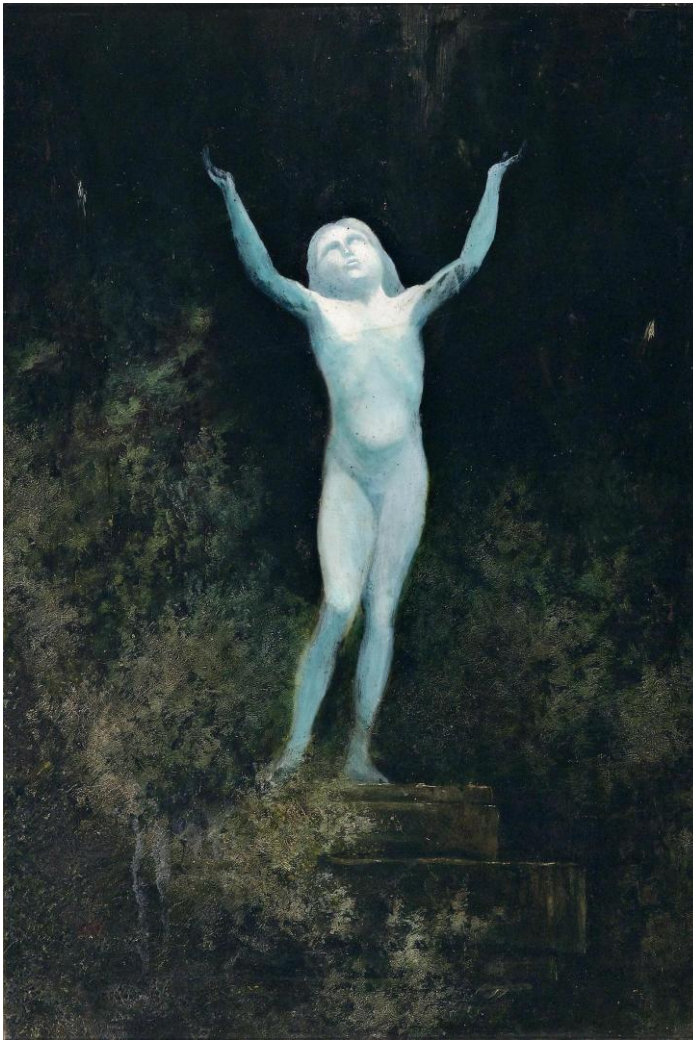
115 Cfr. S.Bocola, op. cit. 2001, p. 487.



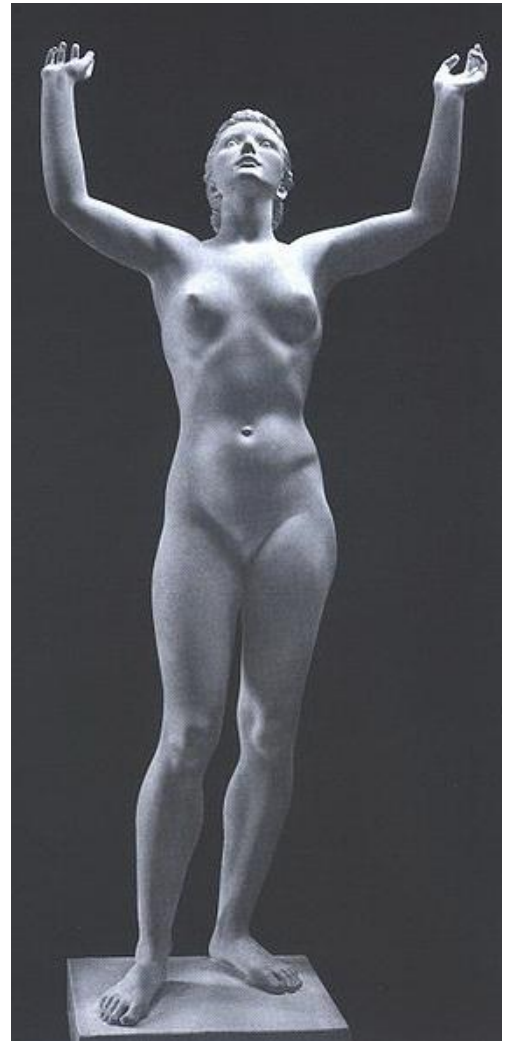
Jacques-Louis David, *Il Primo Console supera le Alpi al Gran San Bernardo*, 1801, olio su tela, 261x221cm. Castello di Malmaison



Antoine-Jean Gros, *Napoleone sul campo di battaglia di Eylau 1807*, olio su tela, 521x784 cm, Parigi Louvre.



Karl Wilhelm Diefenbach, *l'apparizione*(il corpo siderale), 1890, Oil su legno, 80 x 57 cm, collezione privata



Arno Breker, *Eos*, 1939



Francis Danby, *Funeral Procession*, olio su tela, 34.9 x 54.9 cm, Yale Center for British Art



Caspar David Friedrich, *Il mare di ghiaccio*, 1823-24, Olio su tela, 126,9 × 96,7 cm, Hamburger Kunsthalle



La Cappella Rothko a Houston, Texas.

BIBLIOGRAFIA

. Bibliografia

- Bordes. P, *Jacques-Louis David : Empire to Exile*, Loas Angeles. Yale Univesity Press, 2005
- Bocola. S, *The Art of Modernism*, Köln, Taschen, 2001
- Brockes. E, *Provocazioni a stelle e strisce L' arte secondo Jasper Johns*, Corriere della Sera, Milano, 19 agosto 2004.
- Crichton. M, *Jasper Johns*, London, Thames & Hudson 1977.
- Cohen. A.J, *Imaging the Unimaginable*, Lincoln, Univesity of Nebraska Press, 2008.
- Craig . G.A, *Europe Since 1815*, Newyork, Rienhart & Winston, 1966.
- Gamboni. D, *Ambiguity and Indeterminancy in Modern Art*, London, Reaktion Books, 2002.
- Dinkgrafe. D.M, *Approaches to acting: past and present*, Newyork, Bloomsbury Academic, 1 edition, 2001.
- Desideri. F, Matteucci. G, *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, University Press, 2006
- Groys. B, *Art Power*, Milano, postmedia books, 2012
- Huggett. N, *Space from Zero to Einstein*, Cambridge, Mass, Mit Press, 1999.
- Hauser. A, *The Social History of Art*, Vol III(1951), London, Routledge, 1999.
- Hauser. A, *The Social History of Art*, Vol IV(1951), London, Routledge, 1999.
- Howard. D, *Political Judgments*, Boston, Rowman & Littlefield Publisher, 1996.
- Molderings. H, *Marcel Duchamp*, Frankfurt am Main und Paris, Qumram Verlag , 1987.
- Hodge. S, *50 grandi idee arte*, Edizioni Dedalo, 2012.
- *Intervista con Duchamp di Otto Hahn*, Express, Paris, N.684, July 1964.
- *Intervista con Marcel Duchamp di James Johnson Sweeney* a Philadelphia Museum of Art, La NBC, January 1956.
- *Intervista con Mel Bochner di Phong Bui* ,Brooklyn Rail, 25 Maggio2006.
<http://www.brooklynrail.org/2006/05/art/in-conversation-mel-bochner-with-phong-bui>
- Jones. P.H, *Beyond time and place: non-realist painting in the nineteenth century*, Oxford, Oxford University Press, 1978.
- Judovitz. D, *Unpacking Duchamp:Art in transite*, California Univescity Press, 1998.
- *Archivi del futurismo(raccolti e ordinati da M.D.Gambillo e T.Fiori)*, DeLuca, Roma, Vol 1, 1958.
- Krahmer. C, *Der Fall Yves Klein*, Munich, Piper,1974.
- Lebel. R, *Marcel Duchamp*, Newyork, Paragraphic books, 1959
- Motherwell. R, *The Dada Paintersand Poets: An Anthology*, New York, Wittenborn Schultz 1951.
- Molderings. H, *Marcel Duchamp*, Frankfurt am Main und Paris, Qumram Verlag, 1987.
- Masheck. J, *Marcel Duchamp in perspective*, Da Capo press Inc, 2002.
- Nasr. H, *Science and civilization in islam* , Harvard Univercity Press, 1968.

- *New Nihilism or New Art? Intervista con Frank Stella Donald Judd di Bruce Glaser*, WBAI-FM Radio, New York, febbraio 1964.
- Ornstein. P, *The search for self*, selected writings of Heinz Kohut 1950-1978, Vol 2, New York, International universities press, 1978.
- Pakbaz. R, *Encyclopedia of Art*, Tehran, Farhang Moaser Publishers, 1999.
- Richter. H.E, *All Mighty: A Study of the God Complex in Western Man*, Alameda , Hunter House Inc, 1984.
- Rose. B, *Paradiso Americano Saggi sull'arte e l'anti-arte*, Milano, Libri Scheiwiller, 2008.
- Stiles. K, Selz. P, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, University of California Press, 1995.
- Tuchman. M, *The spritual in Atr*, New York, Abbeville Press Inc, 1986.
- Wollheim. R, *Minimal Art*, Arts Magazine, January 1965.
- Wells. H.G, *A short History of The World(1922)*, London, Penguin, 2006.