

<i>Introduzione</i>		pag. 7
<b>CAPITOLO I.</b>	<b>LA LINEA DELL'ESPRESSIONE</b>	<b>13</b>
	<i>La pittura dell'Art Nouveau</i>	18
	<i>L'Espressionismo</i>	21
	<i>Il Futurismo</i>	30
	<i>L'Astrattismo espressionista</i>	37
	<i>L'Informale</i>	46
	Note al Capitolo I	57
<b>CAPITOLO II.</b>	<b>LA LINEA DELLA FORMATIVITÀ</b>	<b>79</b>
	<i>Il Fauvismo</i>	83
	<i>Il Cubismo</i>	88
	<i>La scultura del primo Novecento</i>	99
	<i>L'Astrattismo</i>	101
	<i>De Stijl</i>	105
	<i>Il Concretismo</i>	110
	<i>Calder e Moore</i>	113
	<i>La Op Art</i>	118
	Note al Capitolo II	125
<b>CAPITOLO III.</b>	<b>LA LINEA DELL'ONIRICO</b>	<b>147</b>
	<i>La Metafisica</i>	151
	<i>Il Surrealismo</i>	156
	Note al Capitolo III	168

<b>CAPITOLO IV.</b>	<b>LA LINEA DELL'ARTE SOCIALE</b>	<b>177</b>
	<i>Il Realismo espressionista</i>	180
	<i>L'arte politicamente impegnata</i>	182
	<i>La Pop Art</i>	187
	Note al Capitolo IV	193
<b>CAPITOLO V.</b>	<b>LA LINEA DELL'ARTE UTILE</b>	<b>203</b>
	<i>Il Purismo</i>	208
	<i>Gli artisti nel Bauhaus</i>	211
	<i>Il Costruttivismo</i>	215
	<i>L'utile in De Stijl</i>	222
	Note al Capitolo V	225
<b>CAPITOLO VI.</b>	<b>LA LINEA DELLA RIDUZIONE</b>	<b>235</b>
	<i>Il Dadaismo</i>	239
	<i>Il New Dada</i>	246
	<i>L'Arte povera</i>	250
	<i>La Minimal Art</i>	254
	<i>L'Arte concettuale</i>	258
	<i>Joseph Beuys</i>	265
	Note al Capitolo VI	267
	<i>Indice dei nomi</i>	283

Perché l'arte contemporanea non è capita come quella del passato? Da questa domanda muove e ad essa tenta di dare una risposta il nostro libro, un'opera di sintesi divulgativa, che utilizza tuttavia strumenti critici e metodologici non semplicistici.

Le principali cause delle difficoltà comunicative e della scarsa popolarità della produzione artistica databile dagli inizi del Novecento ad oggi rientrano sì nella più generale crisi socioculturale del nostro tempo, ma sono individuabili anche nello specifico della vicenda artistica contemporanea. Accanto a queste cause, per così dire strutturali, interne alle varie tendenze, ai cosiddetti «ismi», ve ne sono altre: sono i limiti di una critica che solo raramente è riuscita a formulare gli opportuni «artifici» storiografici ed eseguitici in grado di spiegare la fenomenologia dell'arte moderna.

Quanto alle difficoltà definibili strutturali, bisogna pensare che, mentre l'arte del passato si avvaleva di un «codice multiplo», quella contemporanea si fonda su tanti codici singoli e specializzati. La caduta del codice multiplo è, a nostro avviso, la principale causa della scarsa comprensione dell'arte d'oggi. Infatti, fino all'Ottocento, l'arte si caratterizzava per una molteplicità di livelli di lettura: presentava un «racconto», tratto dalla vita, dai sacri testi, dalla letteratura; una «scena», tratta dal teatro, dalle sacre rappresentazioni, da varie altre forme di spettacolo; un «ordine compositivo», tratto dalle regole proporzionali, dalle armonie musicali, dall'architettura; un «sistema coloristico», tratto dalle osservazioni empiriche, dalle leggi dell'ottica, dalla pratica del me-

stiere; un «simbolismo», tratto dai miti e dalle credenze; soprattutto dei modelli tratti dalla natura, ecc. Insomma, il codice multiplo dell'arte del passato consisteva in tanti strati di conoscenze tali che ogni singola opera, per questo o quel motivo, dal più ingenuo al più sofisticato, poteva essere compresa dal maggior numero di persone di qualunque livello d'informazione culturale. Questa eredità è passata oggi al cinema, un linguaggio cioè il cui codice principale ne comprende altri particolari grazie ai quali lo spettacolo filmico risulta l'arte più popolare del nostro tempo.

Viceversa, le varie correnti della pittura e della scultura contemporanea hanno abbandonato, come dicevamo, un codice multiplo, per adottare, tendenza per tendenza, codici singoli e specializzati, che si manifestano con una vasta gamma di accenti: il Cubismo ha elaborato una sua plastica formale; il Fauvismo ha sperimentato il colore puro; il Futurismo il fattore dinamico; l'Espressionismo ha mirato alla comunicazione immediata, magari di un solo tipo di sentimento; De Stijl ha cercato nuovi equilibri di elementi astratti; il Dadaismo s'è fatto portatore di un ironico nihilismo; il Surrealismo ha speculato sul mondo onirico; il Costruttivismo ha ridotto l'arte ad ingegneria e viceversa; l'Informale ha esaltato il caso contro la regola; la Pop Art ha rispecchiato alcuni aspetti della cultura di massa; l'Arte concettuale ha inteso riflettere ed operare sui propri mezzi espressivi, ecc. E queste manifestazioni di tanti codici e messaggi specializzati hanno richiesto per la comprensione di ogni tendenza dell'arte contemporanea una particolare chiave di lettura accessibile solo ad una élite in grado, di volta in volta, di acquisirla non senza fatica ed equivoci.

Quanto alla inadeguata spiegazione offerta dalla critica, quest'ultima, nei casi migliori, quando cioè non si è totalmente abbandonata ad una militanza, preoccupata di rincorrere, giustificare, omologare ogni tendenza fino ai flussi e riflussi delle più effimere mode, ha tentato di elaborare alcune proposte interpretative. Nell'intento di chiarire, dar senso, ridurre una così varia e complessa fenomenologia dell'arte (e bisogna riconoscere che senza questi sforzi essa sarebbe rimasta spesso un coacervo di segni incomprensibili), molti critici hanno proposto schemi esplicativi o «artifici storiografici» – in assenza dei quali, beninteso, non si dà storia né critica –, ritenuti tanto più efficaci quanto più modesto era il numero dei parametri che li componevano, giungendo nella maggior parte dei casi, per una sorta di ingiustificato amore dialettico, a pure dicotomie. L'estetica contemporanea, la storia

dell'arte, la più qualificata critica militante, la sociologia artistica, sono piene di modelli dualistici: organicità/astrazione, iconico/aniconico, progetto/reportage, semiosi/astanza, segno/immagini, presenza/assenza, metafora/metonimia, ecc.

Ora, a parte il fatto che la comprensione di questi schemi concettuali è quasi sempre più difficile degli eventi che intendono spiegare, essi sono del tutto insufficienti a contenere i fatti e i problemi dell'arte contemporanea, tanto ricchi e complessi da essere irriducibili ad un solo binomio, per acuto e sottile che sia. Per convincersene basti pensare che al Wölfflin furono necessarie ben cinque coppie di concetti per spiegare il passaggio dal Rinascimento al Barocco, peraltro indagato dal solo lato linguistico-formale.

Anche il nostro studio si avvale di «artifici storiografici» con l'intento di ridurre a pochi parametri generali le varie chiavi interpretative della produzione artistica odierna, ma senza suggestioni dialettiche, senza effimeri binomi e soprattutto senza allontanarsi molto dalla fenomenologia degli eventi.

In particolare, seguendo criteri già adottati altrove, cercando cioè di ridurre il complesso al semplice e di cogliere, al di sotto della estrema varietà delle opere e delle poetiche, i loro fattori invariati, proponiamo per questo libro la seguente struttura: tutta la produzione artistica del secolo, o quella parte che riteniamo più significativa, non è esposta secondo la cronologia delle correnti, nelle quali è solitamente divisa, ma in poche e più inclusive *linee di tendenza*: quella dell'*espressione*, della *formatività*, dell'*onirico*, dell'*arte sociale*, dell'*arte utile*, della *riduzione*. Ciascuna di esse, indipendentemente dalla successione degli eventi, dalla loro appartenenza all'avanguardia storica o alla neoavanguardia, dalla loro classificazione tradizionale, raccoglie, accosta e spiega movimenti, opere e fenomeni artistici che hanno fra loro legami morfologici, affinità d'intenti, comunque fattori di similitudine.

Che i famosi «ismi» costituiscano solo i paragrafi di più inclusivi capitoli dedicati appunto alle linee di tendenza non risponde solo ad un criterio ordinatore della materia. Accanto alla volontà di riproporla in un modo nuovo, di fornire un quadro didascalicamente chiaro e riduttivo, vi sono evidentemente altre intenzioni critiche che faranno da introduzione ad ogni capitolo. Infine l'intento di proporre un più razionale coagulo di opere e tendenze, di solito ritenute autonome e distinte, nonché nel testo, sarà riscontrabile anche nell'accostamento delle immagini, per dare al lettore, già a livello visivo, un'idea della struttura del libro.

Di questo saggio ho parlato con molti colleghi storici dell'arte, estetologi, sociologi, critici militanti, artisti, ricavandone preziosi suggerimenti e consigli. Unitamente a tali studiosi, ringrazio in modo particolare Roberta Amirante e Sergio Villari, che hanno direttamente collaborato alla ricerca, sia per ciò che attiene al testo, sia per la parte iconografica dell'opera.

*R. D. F.*

I.

---

La linea  
dell'espressione

Gli esiti novecenteschi dell'Art Nouveau, l'Espressionismo, il Futurismo, l'Astrattismo espressionista, l'Informale, l'Action Painting fino alla Body Art, nonché personalità isolate, da Schiele a Kokoschka, da Modigliani a Rouault, da Giacometti a Dubuffet, da De Kooning a Bacon, per citare solo alcuni nomi, sono tutte tendenze ed artisti classificabili nella più ampia famiglia morfologica o tipologia che chiamiamo «linea dell'espressione».

Poiché tutta l'arte è, in un modo o nell'altro, espressione, va detto che, per individuare una super-corrente avente proprio questo nome, è necessario ricercare le principali invarianti fra quelle opere e quelle poetiche che, pur ricche di vari accenti, si caratterizzano prevalentemente per quello espressivo.

La prima invariante di tutta la produzione artistica definibile come linea dell'espressione, può riconoscersi nel mutato atteggiamento dell'artista di fronte all'oggetto della sua ispirazione, quello che si chiama il «referente». Infatti, per una serie di cause socio-culturali e tecniche, per la diffusione dei nuovi mezzi di riproduzione meccanica, in particolare la fotografia, all'inizio del nostro secolo si può dire fortemente incrinata l'idea che la comunicazione artistica potesse ancora fondarsi su un referente esterno, sulla copia o mimesi della natura. Si cominciarono allora a cercare motivi e temi ispiratori nel mondo dei sentimenti, nei moti della vita interiore, che trovavano una consonanza non più nelle forme naturali ma nelle leggi che le animavano. Diciamo subito che con la linea dell'espressione si assiste al passaggio dal naturalismo all'organicismo.

La teoria estetica che consentì tale passaggio, rappresentando la prima riflessione moderna sull'espressione, fu l'*Einfühlung*, letteralmente intesa come «introduzione del sentimento», successivamente definita come «simpatia simbolica», come «comunicazione fisio-psicologica», ecc. e tradotta in italiano col termine «empa-



tia». Essa costituisce, dall'inizio del Novecento fino ai nostri giorni, il principale legame invariante di tutte le tendenze classificabili nella linea dell'espressione.

Senza risalire alla vasta letteratura sulla teoria dell'*Einfühlung*, ricordiamone i principali assunti. Alla sua origine sta l'interrogativo sul come e perché le forme della natura ci attraggono o ci respingono; più tardi lo stesso quesito venne posto anche per gli oggetti artistici. Semplificando al massimo le risposte, se ne possono individuare tre. Alcuni autori, sulla scorta della psicologia sperimentale, attribuirono agli oggetti la proprietà di agire sulle nostre reazioni psico-fisiche; altri, al contrario, muovendo da una matrice idealistica, parlarono di una trasposizione del nostro sentimento negli oggetti, che risultavano in tal modo animati; altri ancora, e divennero la maggioranza, concordarono nel considerare, specie le opere artistiche, non espressive per se stesse ma per la loro analogia con alcune attitudini fisio-psichiche dell'osservatore. Nel riassumere i risultati di molti testi sull'argomento, tutti databili all'inizio del secolo e sorti nell'ambito della cultura tedesca, la Nicco Fasola scrive: «Nulla di ciò che percepiamo agisce puramente per se stesso, ma tutto agisce insieme, come risonanza dell'affine che è in noi»<sup>1</sup>.

Come i risultati di una simile teoria si siano immediatamente tradotti in termini di linguaggio artistico lo vedremo nei paragrafi seguenti; qui vogliamo sottolineare il fatto che la cultura dell'*Einfühlung*, basandosi proprio sull'idea di una organica comunicazione intersoggettiva, abbia superato, da un lato, l'ingenuo referenzialismo di tanta pittura ottocentesca e, dall'altro, l'estremo soggettivismo di tante manifestazioni artistiche più recenti, che hanno contribuito alla crisi semantica dell'arte d'oggi.

Che l'*Einfühlung* rappresenti una delle principali invarianti di tutte le correnti classificabili nella linea dell'espressione lo conferma un autorevole giudizio di Ragghianti: «È stato detto da molti che l'*Einfühlung* era la filosofia base delle secessioni, del Liberty, dell'Art Nouveau, dello Jugendstil, e sono state indicate le tracce di quella psicologia in van de Velde e in altri scrittori-artisti, come gli incentivi per lo sviluppo di forme dinamiche o cinetiche in parallelismo con atteggiamenti psicofisici dell'uomo, specie nell'architettura e nella decorazione, che poterono derivarne; è chiaro che l'estetica psicologico-formale, invece, continua la sua influenza anche nella poetica dell'arte astratta»<sup>2</sup>. In un passo precedente, lo stesso autore sostiene il legame di molte altre correnti con la cultura dell'*Einfühlung*, «sia pure attraverso tramiti che oggi non sono

bene distinguibili, perché si tratta di un'esperienza larga e diffusa come, in certi paesi, fu poi il freudismo, che poteva essere conosciuto ed assunto anche fuori dai suoi testi autentici e spesso non facili »<sup>3</sup>.

Abbiamo finora sottolineato il carattere organico della teoria esaminata, valido come punto d'incontro fra soggetto ed oggetto nell'espressione artistica. Ma la cultura dell'*Einführung*, grazie all'apporto del Worringer, accanto alla componente organica, presenta anche l'altra relativa all'astrazione. Secondo questo autore, esisterebbe nell'uomo un'esigenza psicologica che lo spinge verso il primo dei suddetti poli, che determina in lui un rapporto di simpatia coi processi organici della natura, e una opposta esigenza verso la perfezione, il rigore, l'oggettività delle forme regolari, l'astrazione. Tuttavia, quest'ultima non va intesa come problema conoscitivo, così come lo troveremo nella linea della formatività, ma va anch'essa spiegata in chiave psicologica. Entrambe le esigenze, infatti, vengono associate alle diverse ere della civiltà, al diverso atteggiamento dell'uomo verso l'ambiente circostante: ora ritenuto ostile, donde il rifugio nelle forme geometriche, ora ritenuto amico, donde il compiacimento per le forme organiche. Cosicché, se organicità e astrazione possono sempre intendersi come impulsi psicologici e se entrambe rientrano nella cultura dell'*Einführung*, questa presenta l'intera gamma degli elementi dell'espressione linguistica: le forme geometriche diventano intenzionalmente animate, quelle della natura, totalmente interiorizzate.

Un'altra invariante comune a tutte le correnti raggruppabili nella linea dell'espressione, ma particolarmente utile per spiegare l'Espressionismo, l'Astrattismo espressionistico, l'Informale e le poetiche ancora più recenti, consiste nella distinzione dell'«artistico» dall'«estetico», con l'opzione per il primo dei due concetti. Infatti, anche qui – trascurando ai fini di una maggiore concisione didascalica una vasta letteratura filosofica – possiamo dire che l'estetico si identifica col «bello», col «piacere», col «gusto», ecc., mentre l'«artistico», che si apprende soprattutto attraverso l'esperienza culturale, la conoscenza, non può in definitiva che identificarsi con l'«espressivo», nel senso più lato del termine. L'aver distinto la bellezza dall'arte, considerata non come oggetto di piacere estetico, ma come linguaggio espressivo, significa aver spodestato i principali canoni della cultura artistica tradizionale. Tutta una serie di valori che prima si identificavano con la bellezza, specie quella degli oggetti rappresentati, vengono a decadere e a svalutarsi, una volta

ammessa un'arte indifferente al piacere. Potendo un'opera d'arte essere anche «brutta», secondo l'accezione del gusto accademico, ecco aprirsi la strada ai modelli dell'arte negra e polinesiana, ai soggetti poveri e sgradevoli, al tumulto dei sentimenti, ai ritratti «antigraziosi», ecc., in una parola alla principale tendenza della linea dell'espressione: l'Espressionismo e la sua eredità.

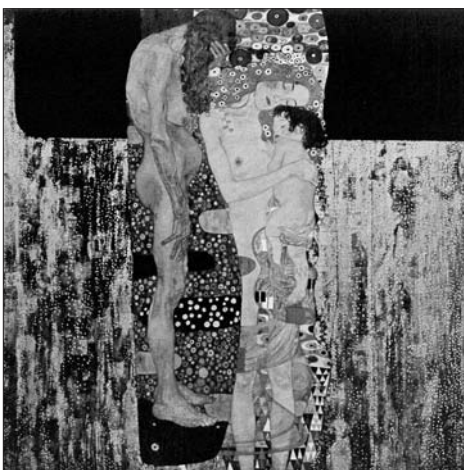
Una terza invariante della linea o tipologia in esame è data dal suo simbolismo. Infatti, se il simbolo è qualcosa che sta per un'altra e se l'idea stessa di espressione richiama proprio questo qualcos'altro, tutte le tendenze, gli «ismi», contenuti nella linea dell'espressione hanno una natura fortemente simbolica. Inoltre, mentre il simbolismo delle altre linee o tipologie è quasi costante, esplicito, talvolta programmatico in tutte le tendenze in esse contenute, quello della linea dell'espressione è implicito e variabile da un «ismo» all'altro in essa compresi. Questo rappresenta una ulteriore conferma che la tipologia dell'espressione è la linea più inclusiva, ricca e composita di tutte le altre.

### *La pittura dell'Art Nouveau*

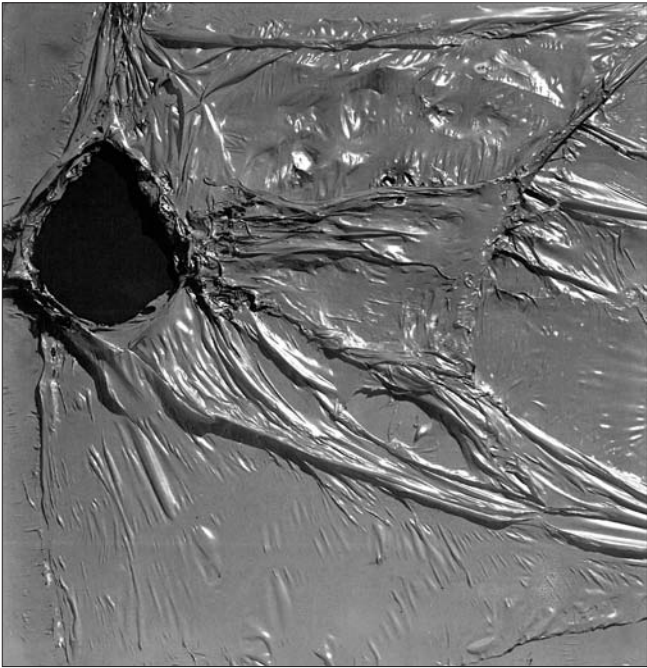
Com'è noto, l'Art Nouveau o Jugendstil o stile Secessione o Modernismo o Floreale, a seconda dei nomi assunti nei vari paesi, fu un movimento che, dagli anni Novanta alla prima guerra mondiale, interessò soprattutto l'architettura e le arti applicate. Tuttavia, poiché fu uno «stile» nell'accezione tradizionale del termine, ovvero una morfologia tanto omogenea da rendere riconoscibili opere ed oggetti accomunandoli in un medesimo accento di gusto, e poiché tendeva ad informare ogni genere artistico, non è difficile riconoscere l'apporto specifico che ad esso diede la pittura e, in misura minore, la scultura.

I caratteri esponenti della pittura «pura» nel più ampio contesto dell'Art Nouveau «sono dati anzitutto dal valore attribuito alla linea di contorno e, inoltre, nel modo di intendere il rapporto fra linea e superficie, nell'approfondimento della visione bidimensionale, nell'astrazione dagli elementi naturali mediante la stilizzazione, nella tendenza al simbolismo»<sup>4</sup>. Proviamo a riferire le caratteristiche suddette alla cultura dell'*Einführung* e alle altre invarianti della linea dell'espressione.

Prima di essere una tendenza per la pittura, la scultura, l'architettura, il design, quello dell'Art Nouveau è uno stile che presenta



1-2. Gustav Klimt, *L'abbraccio*, disegno per il mosaico di palazzo Stoclet, 1905-09; *Le tre età della donna*, 1908.



43. Alberto Burri, *Rosso plastica*, 1964.

44-45. Jackson Pollock, *Untitled*, 1948; l'Artista nel suo studio.

II.

---

La linea  
della formattività

Tutte le tendenze che, in vario modo, hanno posto al centro dei loro interessi la forma ed i processi conformativi, vanno classificate in una grande famiglia morfologica che definiamo linea della formatività. Beninteso, quando parliamo di un'arte «formale» non intendiamo negare ad essa altre valenze, come quella espressiva o sociale o utilitaria, ecc. (come dire, ad esempio, che il Picasso del più puro momento cubista non abbia prodotto opere che siano anche espressive se non addirittura espressioniste); nello studiare la tipologia della formatività, così come per le altre, ci riferiamo a tendenze che sono solo accentuate in una linea piuttosto che in un'altra, donde l'eventualità di incontrare gli stessi artisti con opere che ora interessano questa linea, ora quell'altra.

Come la morfologia dell'espressione e le tendenze in essa contenute trovano il loro fondamento teorico nell'*Einfühlung*, così quella della formatività e le correnti in essa classificabili si rifanno alla *Sichtbarkeit*, o teoria della «pura visibilità», dovuta a Konrad Fiedler (Oederau 1841-Monaco 1895). Questi, preceduto dal musicologo Hanslick, che aveva combattuto la musica imitatrice di suoni naturali, si propose di studiare le arti figurative indipendentemente da ciò che rappresentano, dai loro soggetti storici, narrativi, letterari, ovvero di considerare la pittura, la scultura e l'architettura per i loro valori formali, per i loro aspetti puramente visivi.

Ma il maggiore divario finì le teorie basilari rispettivamente dell'espressione e della formatività sta in ciò che la prima considera l'arte come un fenomeno appunto espressivo, mentre la seconda come un fatto di conoscenza. Per spiegare questa concezione è necessario rifarsi ad un assunto kantiano, secondo il quale le sensazioni entrano nello spirito solo quando questo riesce a dar loro una forma, ossia noi prendiamo coscienza delle cose che vediamo quando le abbiamo tradotte in conformazioni. Nel caso delle arti figurative, non conosciamo una figura, un paesaggio se ci limitiamo



solo a guardarlo: è necessario disegnarlo o dipingerlo. «L'attività artistica – scrive Fiedler – comincia quando l'uomo [...] afferra con la forza del suo spirito la massa confusa delle cose visibili per condurla ad un'esistenza formata [...]. L'arte pertanto non elabora forme preesistenti alla propria attività e indipendenti da essa: principio e fine della sua attività è la creazione di forme che solo per lei raggiungono l'esistenza»<sup>1</sup>. Senza quest'atto formativo non possiamo conoscere la realtà, e la natura stessa non ha una esistenza indipendente dalla nostra coscienza conoscitiva. Cosicché, accanto alla conoscenza ottenuta mediante il linguaggio parlato e il metodo delle scienze, esiste una conoscenza della realtà data dalle forme visive dell'arte, che si offrono in un proprio linguaggio autoespressivo. Infatti, connesso al concetto conoscitivo è quello della assoluta autonomia del fare artistico: «Nell'opera d'arte, l'attività formativa trova la sua conclusione esterna, il contenuto dell'opera d'arte non è altro che lo stesso formare»<sup>2</sup>. Altrove Fiedler ribadisce questa idea: «Questa forma, che è anche contenuto, non ha da esprimere che se stessa; il resto che essa esprime, nella sua qualità di linguaggio illu strativo, giace al di là dei confini dell'arte»<sup>3</sup>.

Dai principali assunti della teoria fiedleriana discende, come s'è già accennato, che la natura di per sé non dice nulla all'esperienza artistica; essa sarà conosciuta mediante l'opera dell'artista, donde la fine di ogni indirizzo imitativo ed il progressivo distacco dalla natura e dalla narrazione illustrativa di tutte le tendenze «formalistiche», dai *fauves* al Cubismo, dall'astrattismo oggettivo alle più recenti correnti di arte cinetica e programmata. Queste correnti perderanno man mano la loro funzione «rappresentativa» a vantaggio di un'altra appunto «conformativa».

Ma prima di esaminare quali tendenze dell'arte contemporanea possono essere meglio intese in chiave purovisibilista, è necessario svolgere alcune considerazioni. Anzitutto è significativo che, mentre gli studi sull'*Einfühlung* si svolgevano quasi contemporaneamente alle esperienze dell'arte a cavallo del secolo, segnatamente quelle dell'Art Nouveau, e molti artisti si trovavano a dare essi stessi contributi teorici a quell'estetica (si pensi al caso di van de Velde), le elaborazioni fiedleriane risalgono ad oltre un ventennio prima e si basavano su una metodologia prettamente filosofica, nessun suggerimento potendo ricavare dalle arti figurative del tempo. La teoria della pura visibilità, per i suoi accenti idealistici e per l'obiettiva difficoltà di essere assunta dagli artisti militanti, restò per anni ignota a questi e relegata in una ristretta cerchia di eruditi estetologi. Ma



proprio questi suoi limiti di diffusione costituiscono, per così dire, una conferma della sua validità. Infatti, ignorando, in tutto o in parte, il pensiero fiedleriano, non c'è poetica formalista o programma astrattista che non riscopra per suo conto molto di ciò che Fiedler aveva già teorizzato negli anni Settanta dell'Ottocento. Una duplice conferma dunque: quanto sostiene la «pura visibilità» riappare sotto altra veste nelle poetiche dell'arte contemporanea, che a loro volta trovano un sostegno teorico nell'opera di Fiedler. Questa peraltro assurge a un tal grado di oggettiva validità da essere utilizzata anche per lo studio dell'arte del passato e da costituire, quindi, un ponte interpretativo fra l'antico e il nuovo.

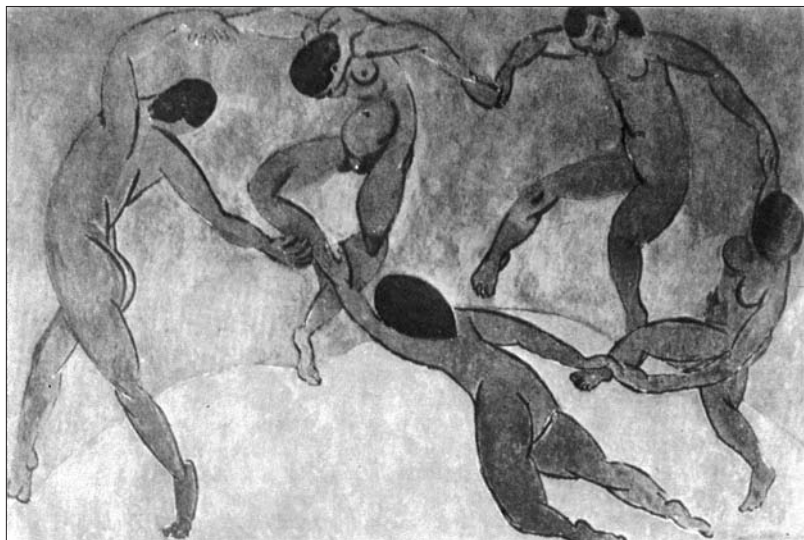
### *Il Fauvismo*

Cronologicamente, la prima tendenza del Novecento classificabile nella «linea della formattività» è quella dei pittori *fauves* – Matisse, Marquet, Puy, Valtat, Vlaminck, Friesz, Derain, Dufy, Van Dongen, Braque, Manguin – che esordiscono in una mostra collettiva al Salon d'Automne del 1905, dove peraltro si guadagnano il termine dispregiativo di «belve» ad opera del critico Vauxcelles.

La loro pittura formale è preceduta da alcuni enunciati di artisti e di critici che possono considerarsi una sorta di coincidenza fra le idee da atelier e quelle sostenute dalla teoria della pura visibilità.

Già al tempo degli impressionisti, infatti, il critico Georges Rivière scriveva: «Trattare un tema per i suoi colori e non per la sua mera rappresentazione, ecco che cosa distingue gli impressionisti dagli altri pittori»<sup>4</sup>. Una seconda testimonianza dell'incipiente orientamento formalista ci viene dall'area del Simbolismo, dal pittore Maurice Denis con la celebre frase, divenuta presto uno dei più fortunati slogan: «Ricordarsi che un quadro – prima di essere un cavallo da battaglia, una donna nuda, o un aneddoto qualunque – è essenzialmente una superficie piana ricoperta di colori riuniti in un certo ordine»<sup>5</sup>.

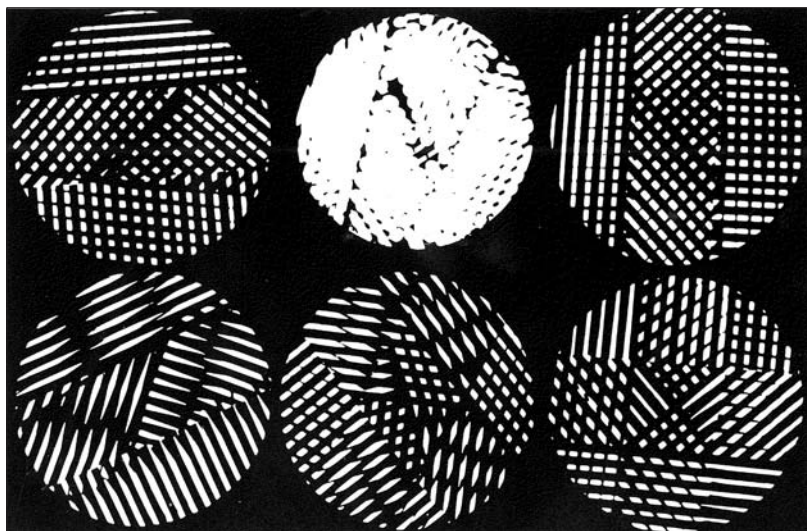
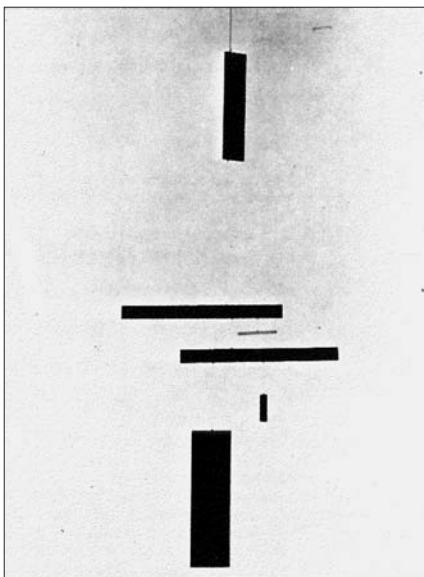
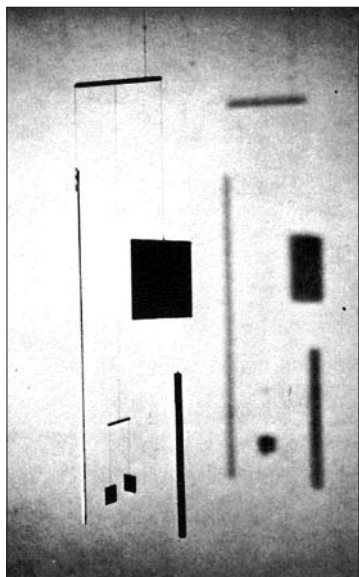
La pittura dei *fauves* – che si svolge in perfetta continuità con il post-impressionismo, e segnatamente con il *pointillisme* di Seurat (che si trova anche all'origine del Cubismo e Futurismo) – sembra incarnare in pieno il precetto di Denis. Il tema pittorico è poco più che un pretesto, il referente naturalistico dei loro paesaggi e delle loro figure è notevolmente deformato, tutto sembra ridursi alla bi-



46. Henri Matisse, *Portrait à la raie verte*.

47. Raoul Dufy, *La via imbandierata*, 1906.

48. Henri Matisse, *La danse*, 1910.



80-81. Bruno Munari, *Macchine inutili*, 1945.

82. Grazia Varisco, *Schemi luminosi variabili*, 1960.

III.

---

La linea  
dell'onirico

La pittura metafisica ed il movimento surrealista sono, specie il secondo, così ricchi di apporti personali, di implicazioni extraristiche, di motivazioni eterogenee, da sembrare irriducibili ad invarianti fisse e definite. Tuttavia, benché il sogno, la dimensione onirica, non sia presente in tutte le opere metafisiche e surrealiste, resta, per così dire, il denominatore comune prevalente nelle due tendenze. Ad esso, in ordine decrescente, fanno seguito altri fattori ricorrenti dei quali è opportuno dare un cenno quale introduzione delle due tendenze di cui ci occupiamo.

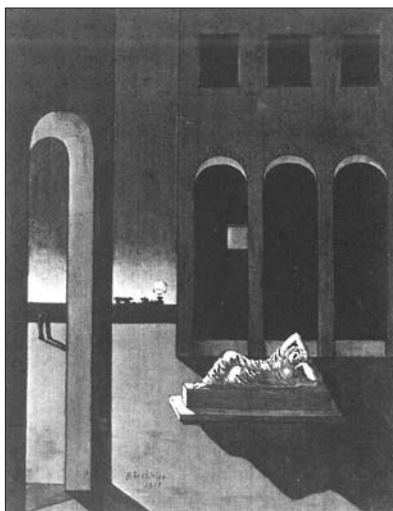
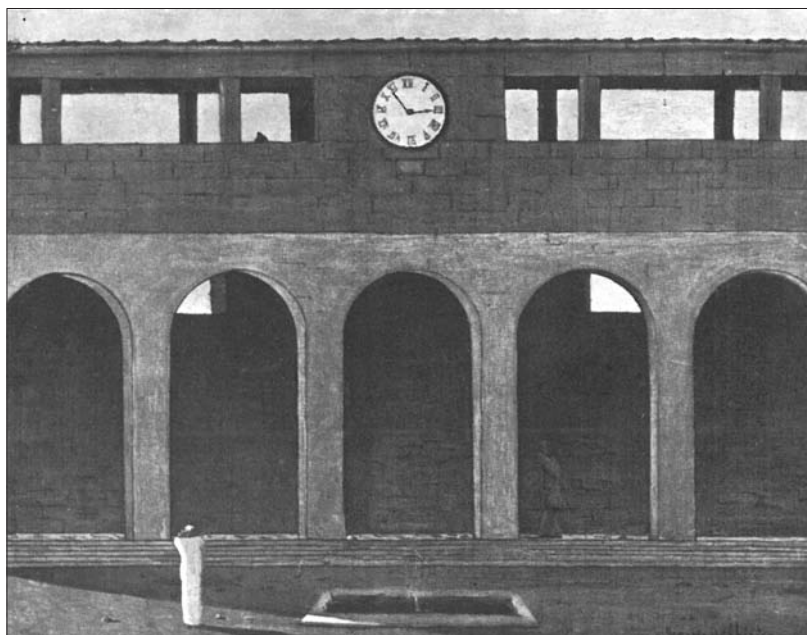
Rispetto alla linea dell'espressione, che mira con tutti i mezzi al coinvolgimento dell'osservatore, dalla teoria dell'empatia a quella dell'«opera aperta», e rispetto alla linea della formatività, tutta impegnata in esperienze linguistico-figurative, e a fare dell'arte una questione di conoscenza, la linea dell'onirico assume una posizione radicalmente nuova e diversa: non tende all'espressione, né alla conformazione, ma alla «rivelazione».

Quest'ultima comporta tuttavia la rappresentazione: la linea dell'onirico è contenutistica, intellettualistica, prevalentemente rappresentativa, quindi necessariamente figurativa. Anzi, poiché essa attinge al sogno, alla memoria, all'immaginario, nelle sue opere, tale rappresentazione sarà tanto più puntuale, fino al limite dell'oleografia, quanto più inconsueto, impreveduto ed irrealista sarà l'inquietante mondo rappresentato. A confermare questo proposito di rappresentare un contenuto così soggettivo con una forma così oggettiva interviene un'altra caratteristica comune alla Metafisica e al Surrealismo: il *dépaysage* (già sperimentato da Duchamp), vale a dire la presenza di un oggetto in un contesto quanto mai estraneo ed insolito ad esso, ovvero l'assurdo accostamento di due o più oggetti assai diversi fra loro per tipo e per tema.

Tutti o quasi i motivi della linea onirica, essendo attinti dalla sfera dell'inconscio, presentano un altro genere di «estraneità»,

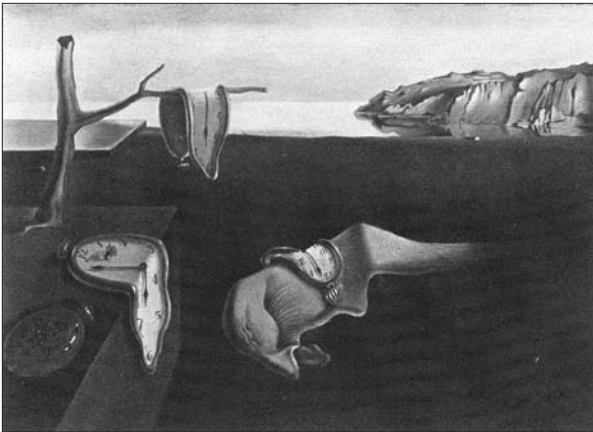
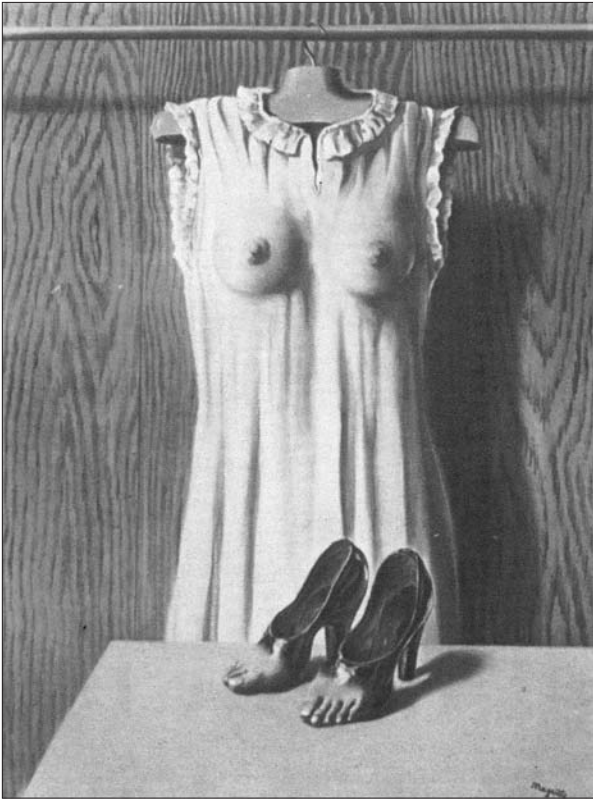
quella rispetto alla storia. Infatti l'inconscio è una dimensione della psicologia del profondo che, senza tempo né spazio, si manifesta unicamente nella specifica esperienza individuale; e là dove passato, presente e futuro si confondono in un dominio che è appunto oltre la coscienza, la linea dell'onirico, che di tale dominio intende darsi come rappresentazione, risulta completamente o quasi sganciata dalla storia. Se questo è vero, si ricava la più sconcertante e contraddittoria valenza comune alle due tendenze in esame: il loro antimodernismo. Così la pittura metafisica, che pure traduce in immagini attuali la componente visionaria di molta arte del passato e le indicazioni della più moderna filosofia, al tempo stesso contesta il modernismo di tutta l'avanguardia contemporanea, preferendo ad essa il ricorso ai temi mitologici e l'uso della «citazione». L'arte dei surrealisti, che pure si richiama a Freud, Marx, Nietzsche e propaga un nuovo modo di pensiero e di vita, diventa antimoderna, non solo quando della modernità rifiuta il progetto illuministico e razionale, come s'addice ad un movimento che proprio la razionalità intende combattere, ma soprattutto quando dà forma ad una sorta di linguaggio, irrazionale sì, ma disponibile ad ogni tipo di discorso, dalla più eversiva liberazione di sinistra come alla più anarchica reazione individualistica di destra.

Se queste sono le maggiori affinità delle due correnti che compongono la linea onirica, moltissime sono le differenze. Citiamo la maggiore che vale anche alla loro individuazione, in ordine alla diversità del processo inventivo dell'immagine fra la Metafisica e il Surrealismo. Com'è stato osservato, «nella prima il ricorso alla sollecitazione tecnica dell'automatismo psichico è intuita, ma non provocata, né tanto meno feticizzata. Il momento determinante è la rivelazione, che avviene per una perdita improvvisa delle trame logiche della realtà, una sorta di suo smemoramento (come accade per il pazzo, secondo Schopenhauer), con la scoperta dunque di 'nuovi aspetti e nuove spettralità'. Il Surrealismo, invece, attraverso l'automatismo psichico, invoca l'associazione logicamente incongrua di immagini rivelatorie in vista d'una esplorazione psichica. Non tende dunque ad una contemplazione, quanto ad una provocazione, quasi di reazioni, anzi rivelazioni, psichiche a catena. Inevitabilmente ha un aspetto di sconfinato visionarismo e di 'umore nero' che la Metafisica ignora (ignorando Freud)»<sup>1</sup>.



83-85. Giorgio de Chirico, *L'enigma dell'ora*, 1911; *Mistero e malinconia di una strada*, 1914; *Malinconia autunnale*, 1915.





93. René Magritte, *La filosofia nel boudoir*, 1948.

94. Salvator Dalí, *La nascita dei desideri liquidi*, 1932.



IV.

---

La linea  
dell'arte sociale

Il rapporto fra arte e società nella cultura contemporanea può dirsi espresso in due modi. Il primo riguarda quelle esperienze artistiche che in qualche maniera si sono inserite nel fenomeno di produzione-consumo, dal Costruttivismo a De Stijl, dal Bauhaus alle più recenti correnti ottico-cinetiche, vale a dire quelle ricerche tendenti ad integrarsi con l'architettura e soprattutto col design, alle quali dedicheremo un capitolo intitolato *La linea dell'arte utile*. Il secondo modo riguarda quegli artisti, gruppi e movimenti impegnati in opere che hanno per tema i fatti sociali, molto spesso con tutte le loro implicazioni politiche. All'origine di questa seconda linea è un vasto settore della produzione ottocentesca: il Realismo con accentuazioni umanitarie, di solidarietà sociale, di indirizzo politico socialista, comunista, anarchico: sono i quadri di Delacroix, di Courbet, di Pellizza da Volpedo, di Daumier, il più politicizzato di tutti, per citare alcuni dei principali nomi.

Notiamo anzitutto che, essendo caratteristica preminente del realismo il «tema», la rappresentazione cioè dei diseredati, degli oppressi, della gente proletaria, sia nella fase del suo disagio, sia in quella del suo riscatto rivoluzionario, questo filone dell'arte ottocentesca è l'unico che abbia una tangibile continuità con quella che definiamo la linea dell'arte sociale del nostro secolo. Questa si caratterizza – eccetto il Realismo socialista sovietico, che al modello dell'800 si rifà direttamente – per presentare con l'invarianza del tema sul piano del contenuto, una estrema varietà linguistica sul piano della forma.

Infatti, passando alle prime manifestazioni di un'arte a tema politico-sociale del Novecento, notiamo che alcune opere dei futuristi, *I funerali dell'anarchico Galli*, ad esempio, non hanno nulla di realistico, narrando l'episodio in termini di linee-forza, di simultaneismo, di scomposizione del colore, ecc. Analogamente, quelle opere di pittori cubisti che hanno temi sociali (Picasso, Léger)

sono tradotti in geometrie di piani e di volumi, quando non sconfinano in forme espressioniste, ovvero nella corrente che più di ogni altra ha alimentato la linea dell'arte sociale. Persino nel Dadaismo è presente una componente socio-politica, specie nei contributi tedeschi al movimento (Huelsenbeck, Richter), ma essa si manifesta sempre nelle forme e nelle tecniche tipiche di questa tendenza. La stessa Pop Art, da classificare nella linea sociale, non tanto come movimento di denuncia, ma come ironico reportage della civiltà urbana, si presenta con un linguaggio così nuovo ed inedito da non diventare popolare, a dispetto del nome.

In sintesi, le più significative esperienze dell'arte contemporanea a tema sociale sembrano dover soddisfare le seguenti esigenze: a) la rappresentazione di temi sociali in una vasta gamma di motivazioni ed accenti; b) l'adozione di una iconografia che non ricalchi quella ottocentesca; c) l'uso di un linguaggio riferibile alle principali correnti del nostro tempo; d) l'accento fortemente individuale dell'espressione; il tutto tradotto in forme estremamente accessibili al più vasto pubblico, dalla borghesia che s'intende combattere al proletariato col quale questi artisti si schierano.

### *Il Realismo espressionista*

Le esigenze suddette trovano puntuale attuazione durante la prima guerra mondiale e negli anni immediatamente seguenti, quando cioè dall'Espressionismo individuale del Blaue Reiter si passò ad un altro che, utilizzando la carica comunicativa ed altamente emotiva del primitivo movimento, tradusse queste valenze in una pittura di marcata denuncia sociale.

L'arte di Kate Kollwitz, di Barlach, di Otto Dix, di Grosz, di Beckmann, ecc. traduce l'idealismo, il misticismo, i legami con la cultura alto-tedesca, tipici degli espressionisti, in opere che sembrano totalmente rivolte a temi, nonché politico-sociali, di flagrante attualità, di grande realismo, di spietato verismo, funzionale sia all'intento di reportage sia a quello di icastica denuncia (Otto Dix) e di ironica condanna (Georges Grosz).

Lo sfondo è quello della guerra, della sconfitta, della rivoluzione che portò alla Repubblica di Weimar, del clima postbellico caratterizzato dalla miseria, dalla fame, dall'inflazione, dalle contraddizioni par titiche, dalla minaccia della rinascita nazionalistica. E tuttavia in questo contesto si assiste ad un notevole fermento



95-96. Kate Kollwitz, *I prigionieri*, 1908; Gedenkblatt für Karl Liebknecht: *Die Lebenden dem Totem*, 1919-20.



114. Mario Schifano, *Particolare di propaganda*, 1962.

V.

---

La linea  
dell'arte utile

«Il problema di un'arte che non adorna o consola, ma positivamente concorre ad elevare il tenore di vita degli uomini; che li soccorre nel loro lavoro quotidiano; che non chiede di essere interpretata, rivissuta, capita, ma di essere soltanto utilizzata»<sup>1</sup> concerne evidentemente il secondo modo di porre il rapporto fra arte e società, accanto a quello che si esprime rappresentando temi sociali.

Con l'espressione «arte utile» intendiamo individuare quelle manifestazioni della pittura e della scultura o comunque di conformazioni plastiche che, pur caratterizzate da un intento utilitario, restino tali, ossia non si confondano con l'architettura e il design.

Senza risalire all'originario impulso dato da Morris, in un certo senso estraneo al nostro argomento, in quanto il grande riformatore inglese tendeva, sia pure con le migliori intenzioni, a tradurre le cosiddette arti «pure» in applicate, il modo più pertinente di impostare il problema dell'arte utile, proprio al nostro secolo, ci sembra quello di associarlo agli sviluppi della tecnologia e alle esigenze della cultura di massa. Inquadrato in quest'ambito, il nostro tema va riferito al saggio ormai classico di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Esso ci suggerisce soprattutto che quella che chiamiamo arte utile va senz'altro identificata con l'arte «riproducibile»; vale a dire con un'arte che, per esigenze tecniche e sociali, ha perduto l'aura e il valore culturale del capolavoro unico e irriproducibile. L'indicazione di Benjamin è tanto più significativa e generalizzante in quanto non si riferisce solo ad esperienze artistiche tendenti all'architettura e al design, ma all'intera sfera dell'arte contemporanea che è riproducibile anche perché predisposta alla riproducibilità. Se questo è vero, si riduce o si annulla quel divario fra arte libera ed arte applicata sul quale si è scritto tanto in passato. D'altro canto, benché tutta l'arte contemporanea sia riproducibile – la riproducibilità essendo la caratteristica primaria di un'arte utile –, non si può ridurre l'arte del nostro

secolo, utile o rappresentativa che sia, al novero delle tradizionali arti applicate; perché la linea del tipo d'arte che vogliamo tracciare non cada in tale novero è necessario che essa si «interiorizzi».

Questo tema è toccato da Italo Calvino il quale, per quanto parli più di architettura e design che non di pittura e scultura, propone alcune riflessioni assai illuminanti. Infatti, egli, nel distinguere una linea «viscerale» dell'avanguardia da una «razionale», nota che quest'ultima, prima si fa mimesi della realtà industriale, e poi è soggetta ad un processo di interiorizzazione. L'arte non è più rappresentazione ma «mimesi formale-concettuale della realtà industriale [che] comincia dalle arti della visione e direi anzi dalle arti che cercano la forma da dare agli oggetti della vita quotidiana. È nella rivoluzione architettonica, da Morris e dall'Art Nouveau al costruttivismo alla Bauhaus al razionalismo all'industriai design, che ne possiamo trovare la sua direttrice di sviluppo più lineare. E si può subito notare che questa preminenza del visuale s'avverte anche nelle pagine dei poeti capostipiti del movimento in letteratura, come Apollinaire e Majakovskij, che sentono il bisogno d'esprimersi anche attraverso invenzioni tipografiche»<sup>2</sup>. Tale fenomeno, che nell'avanguardia storica aveva un valore di rottura con la tradizione e in pari tempo di adesione alla nuova realtà tecnologica, successivamente, secondo lo stesso autore, si interiorizza: «A ben vedere, anche la linea razionalistica dell'avanguardia, geometrizzante e riduttiva, nella sua esperienza letteraria più recente ed estrema, quella di Robbe-Grillet, ripiega verso un'interiorizzazione, e lo fa proprio col massimo sforzo di spersonalizzazione oggettiva: il processo di mimesi delle forme del mondo tecnico-produttivo si fa interiore, diventa sguardo, modo di mettersi in rapporto con la realtà esterna»<sup>3</sup>.

Già dai pochi cenni suddetti si evince tutta la complessità di inquadrare criticamente il problema dell'arte utile. Civiltà tecnologica, cultura di massa, implicazioni sociopolitiche (si pensi in particolare alla vicenda del Costruttivismo), necessità di trovare uno sbocco per l'astrattismo non espressionistico, presupposti ideologici di un'arte che rinuncia ad ogni rappresentazione, comunicazione, semanticità, per giustificarsi solo nella sfera dell'utile, un utile che tuttavia non si appaga della mera funzione pratica, ma mira ad interiorizzare, come s'è visto, l'implicita ed ineliminabile espressione: sono solo alcuni dei principali problemi entro i quali si è dibattuta la linea di cui ci occupiamo. Risulta comunque certo che l'arte utile, nella sfera della sua autonomia, nella quale appunto vogliamo coglierla, costituì la principale premessa di molta architettura con-



temporanea e di quasi tutte le anticipazioni formali del design, rivelandosi spesso più significativa degli stessi risultati di questo. Dal coacervo di tante implicazioni, tentiamo di cogliere alcuni punti invariabili riscontrabili in più tendenze del tipo d'arte in esame.

Il primo è quello per cui, rinunciando ai tradizionali referenti, essa si fa, come abbiamo visto, mimesi formale-concettuale della realtà industriale. Tale atteggiamento lo si trova nel Costruttivismo in tutte le sue diramazioni, nel Purismo di Le Corbusier e Ozenfant, espresso a tutte lettere nella rivista «Esprit Nouveau», fino alle più recenti ricerche ottico-cinetiche.

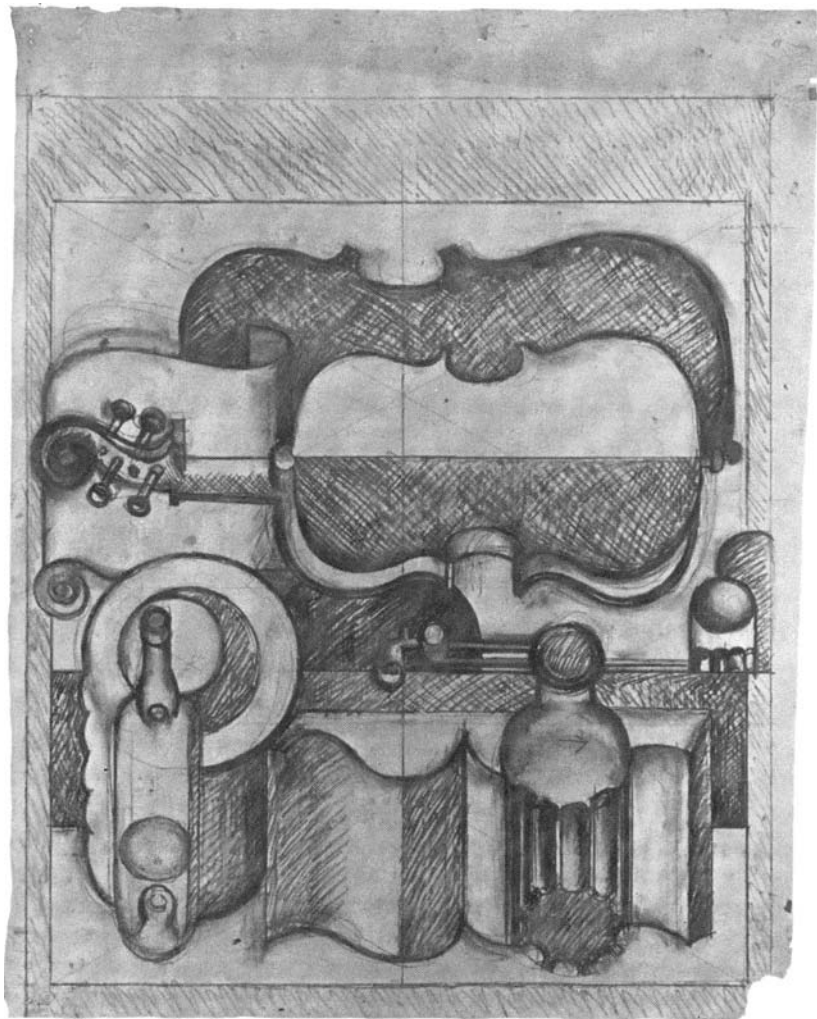
Una seconda invariante nell'ideologia dell'arte utile è l'assunto della morte dell'arte, un vecchio tema che ricorre in molte tendenze dell'avanguardia: il risolversi dell'arte in filosofia, dell'arte nella vita, dell'arte in reportage sociale, persino in azione di protesta politica. Si comprende come, per chi voglia produrre forme che anticipino e mirino a funzioni pratiche, che non siano espressioni individuali e soggettive, che si diano quali effimere e transitorie, che siano insomma segni contraddicenti tutti o quasi gli attributi dell'arte, sia indispensabile premessa considerare la morte di quest'ultima. E ciò nella duplice ed ambigua versione di una trasformazione di essa come dimensione estetica della società e di un morire per dar vita ad altre forme di manifestazioni artistiche. Sostenitori di quest'idea furono gli artisti più radicali del Costruttivismo, i teorici di De Stijl, mentre più cauti sull'argomento furono gli esponenti del Purismo e gli artisti del Bauhaus che, architetti o educati in un ambiente di architetti, ritenevano che fra bello ed utile non vi fosse necessariamente contraddizione.

Una terza invariante nelle poetiche dell'arte utile, questa volta condivisa da tutti, era quella della «sintesi delle arti», intesa in un modo per così dire tradizionale – per cui si dava vita ad una produzione artistica nata dal concorso di varie esperienze, quali la pittura, la scultura, la fotografia, la grafica, il teatro (costruttivisti, neoplastici, Le Corbusier, soprattutto il Bauhaus) – e in un modo allo stesso tempo più nuovo ed inedito: la riduzione della pittura, della fotografia, della scultura in «oggetti» che superassero lo specifico di questi singoli campi. La teorizzazione più esplicita di quest'idea si ebbe con Lissitsky e con la poetica che formulò intorno al concetto di *Proun* (da intendersi come l'equivalente appunto costruttivo dei *Merzbau* del dadaista Schwitters), ma si trova già in Malevich, in Tatlin e in altri costruttivisti, fino alle esperienze più recenti dell'Arte programmata.

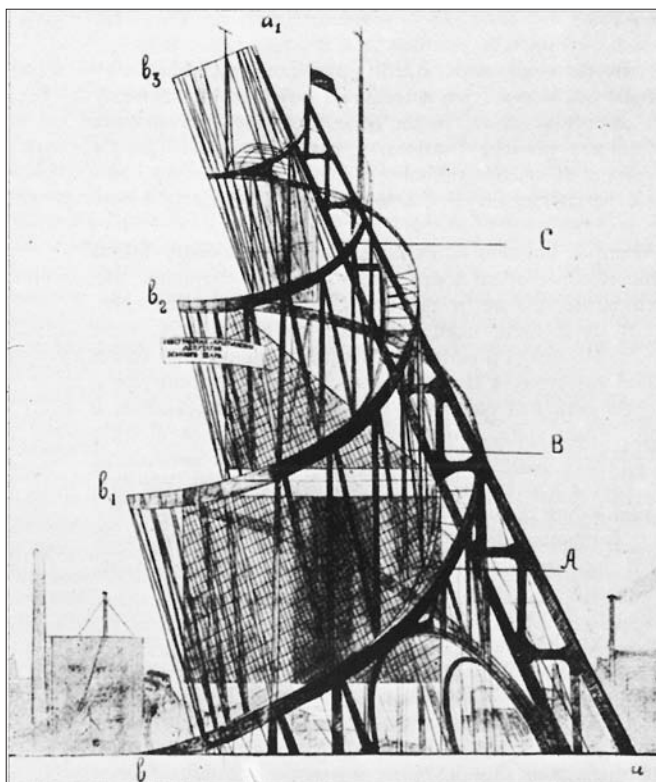
Un quarto punto comune a tutta la linea dell'arte utile è la presenza di un «progetto», non inteso come studio preparatorio, tradizionalmente inteso, di quadri e sculture, ma come programma definito in ogni dettaglio al pari di quelli dell'architettura e del design; assai spesso molte manifestazioni dell'arte utile si riducono al solo progetto, valga per tutti quello di Tatlin per la III Internazionale, da assumersi, nonostante le sue palesi implicazioni architettoniche, come l'emblema dell'arte costruttivista. La presenza del progetto è carattere individuante, *conditio sine qua non* dell'arte utile, e tuttavia si tratta di un progettare che si differenzia da quello del design. Infatti, mentre per quest'ultimo si tratta di un progetto per la costruzione di oggetti rispondenti ad una specifica, pratica funzione, quello dell'arte utile serve a costruire «figure» ed oggetti la cui funzione resta immaginaria o virtuale, donde la maggiore carica potenziale e in pari tempo tutta l'ambiguità di questo tipo d'arte.

### *Il Purismo*

Tra le prime e più emblematiche tendenze classificabili nella linea dell'arte utile è il Purismo, sorto col manifesto *Après le Cubisme* redatto nel 1918 da Amédée Ozenfant (Saint-Quentin 1886-Cannes 1966) e da Charles-Edouard Jeanneret (La Chaux-de-Fonds 1887-Cap-Martin 1965), che non aveva ancora assunto il nome di Le Corbusier. Le opere di questi artisti vanno integrate dagli scritti apparsi nella rivista *L'Elan*, fondata da Ozenfant nel 1916, divenuta poi *Esprit Nouveau* e pubblicata dal 1920 al 1925. Ma prima di parlare dei loro quadri e dei loro articoli, vogliamo sottolineare la corrispondenza fra il Purismo e la nostra idea di arte «utile». Infatti, benché uno dei due membri del gruppo sia poi diventato famoso architetto e designer, la loro pittura, portatrice dei contenuti sui quali si fondava la rivista *Esprit Nouveau*, non divenne mai preludio per oggetti di «arte applicata», ma rimase nell'ambito specifico del pittorico, anzi di un lirismo pittorico, sebbene obiettivo e classicistico, mimetico nelle forme e nello spirito della realtà industriale. Insomma, l'espressione *objet à réaction poétique* – da tradursi come «macchina suscitatrice di emozioni» – con la quale Le Corbusier definiva i suoi quadri del periodo purista e gli oggetti plastici inseriti nelle sue architetture, denota in pieno la doppia valenza delle sue opere figurative: da un lato, la continuità con lo specifico pittorico del Cubismo, dall'altro, lo spirito mecano-



115. Le Corbusier, *Fontacabie*, 1920.



125. Vladimir Tatlin, *Monumento della III Internazionale*, 1919.

126. Aleksandr Rodcenko, *Manifesto di propaganda del libro*, 1924.

VI.

---

La linea  
della riduzione

Abbiamo osservato nell'introduzione che tra le principali cause delle difficoltà semantiche e dell'impopolarità dell'arte contemporanea è quella sorta di «specializzazione» che ciascuna corrente di essa si è data o ha finito per assumere. Ne abbiamo conferma fino a quest'ultimo capitolo che raccoglie, accanto al Dadaismo, alcune delle correnti più vitali degli ultimi anni. Si tratta di esperienze diversissime tra loro, che hanno una forte carica eversiva, una notevole intenzione innovativa e persino una «logica» assai eterogenea. Tuttavia, così come abbiamo tentato nei precedenti capitoli, ci proponiamo di «costruire», anche qui, una macrocorrente che contenga la gran parte di tali esperienze, puntando su uno dei loro caratteri invarianti, quello riduttivo.

Il termine 'riduzione' non significa in questo caso un processo semplificativo per cui, dopo anni di travagliata ricerca e di critica esegesi, l'arte contemporanea abbia sciolto tutti i suoi nodi, ma sta ad indicare un altro processo che mira ad indagare le strutture, gli strumenti stessi dei singoli linguaggi e che, soprattutto, è caratterizzato da forti trasformazioni; la continua smentita o riduzione di un codice appena acquisito in un altro ancora più nuovo. Con l'aggiunta che questo ridursi di una cosa in un'altra è sempre accompagnato da un intento polemico, dalla ricerca del nuovo a tutti i costi, dall'inveterata malizia di disorientare il pubblico. Del resto che tale sia stato uno dei principali intenti del Dadaismo, caposaldo della nostra «linea della riduzione», è notorio. Com'è stato osservato, «il nihilismo dei Dadaisti non è specificatamente letterario ed estetico, ma è anzi atteggiamento radicale e totalitario, integrale e metafisica: esso investe non solo il programma d'azione, ma perfino la ragion d'essere del movimento. 'Dada non significa nulla' dichiarò Tristan Tzara, e questa negativa affermazione va indubbiamente estesa a valori più sostanziali del semplice nome. 'V'è un grande lavoro distruttivo, negativo da compiere: spazzare, ripulire' si legge

ancora in un manifesto del fondatore del movimento. Questo ed altri manifesti dadaisti proclamano un'attitudine di nihilismo totale sia di fronte all'arte in generale, mediante la formula dell'«abolizione della creazione», sia di fronte all'arte d'avanguardia medesima, mediante l'altra e analoga forma dell' «abolizione del futuro», cioè di quel mito avveniristico prediletto non dal solo Futurismo, ma dall'intera avanguardia»<sup>1</sup>.

L'eredità eversiva del Dadaismo è stata raccolta dalle tendenze più recenti che ad esso si collegano e segnatamente da quelle qui scelte a rappresentare la «linea della riduzione», quali il New Dada, l'Arte povera, la Minimal Art, l'Arte concettuale, fino al Concettualismo comportamentistico e alla Transavanguardia, tendenze queste ultime che saldano in effetti la linea della riduzione con quella dell'espressione, che ha aperto la nostra storia.

Ora, alla luce dell'esperienza di oltre mezzo secolo, relativa non solo alla vicenda artistica ma a quella più generale della cultura contemporanea, è lecito chiedersi fino a che punto questi atteggiamenti tanto radicali debbano assumersi come veri e verificati e non piuttosto come «artifici artistici», solo in parte negativi ed azzeranti, ma di fatto inventati per costituire una sorta di schema, di tipo-ideale, di codice entro o contro il quale muoversi per assicurare all'arte quella spinta indispensabile alla propria continuità e sopravvivenza.

Artisti come Duchamp, la cui importanza ci appare ogni giorno più grande e, in misura minore come Man Ray e Picabia, quali che siano state le motivazioni polemiche del loro tempo, hanno apportato tali e tante innovazioni linguistiche, estetiche, di comportamento, di indicazioni fruitive, ecc. alla fenomenologia dell'arte contemporanea, talvolta utili anche alla interpretazione di quella del passato, da far cadere in palese contraddizione in termini chi parla di essi come di nihilisti. Sia pure per diverse e minori valenze, lo stesso va detto per alcune idee che presiedono tendenze più attuali, oggettualistiche, comportamentistiche, del concettualismo nelle sue varie gamme.

Cosicché, nonostante la volontà di eversione, di annullamento, di morte dell'arte, di spinta antiestetica ed antiartistica, bisogna riconoscere che la linea generata dal Dadaismo ha finito per dare significativi contributi al problema della conoscenza dell'arte e della cultura del nostro tempo; che questo lato viscerale dell'avanguardia si è in definitiva mostrato più costruttivo di quello razionale o, più esattamente, che l'insieme delle tendenze definibili della riduzione ha operato una felice sintesi delle due anime dell'avanguardia. La

conferma che tali esperienze non si siano risolte in una mera azione «negativa», che coerentemente con la morte dell'arte avrebbe dovuto comportare anche la fine degli artisti o degli operatori estetici, sta proprio nella varietà, complessità e ricchezza di accenti della loro azione «riduttiva». Proviamo ad approfondire tale concetto.

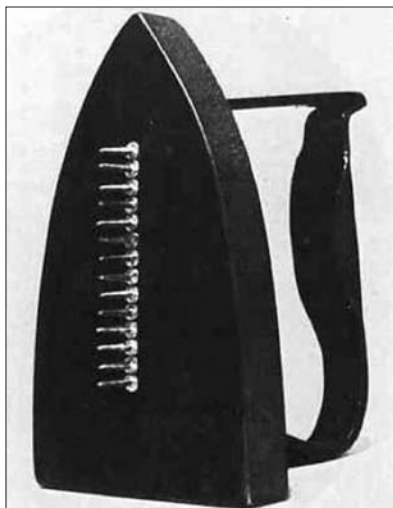
Con Dada abbiamo una riduzione dell'opera ad oggetto; con il New Dada, una riduzione dell'opera ad altre opere o ad oggetti caratterizzati dall'immanenza e dalla casualità, donde il recupero alla pittura di un vasto materiale fortemente segnato semanticamente; con le correnti comportamentistiche, una riduzione dell'opera a «procedimento», a sua volta articolato in una vasta gamma di modalità espressive; con l'*happening*, una riduzione dell'opera ad «evento», questa volta ad un'azione spettacolare ed effimera, intenzionata a risolversi tutta nell'atto, senza lasciare traccia; con l'Arte povera, la riduzione dell'opera ad elaborati o ad azioni, appunto povere, vale a dire tendenti ad un «primario» naturale o esistenziale; con la Minimal Art, una riduzione dell'opera a strutture primarie, dove l'aggettivo questa volta denota un orientamento mentale, concettuale; con l'Arte concettuale, in qualche modo la più diretta erede del Dadaismo e in pari tempo di quella ch'è stata definita la linea analitica dell'arte moderna, abbiamo la riduzione dell'opera al concetto; tra le varie interpretazioni dell'Arte concettuale è una corrente che chiamiamo del Concettualismo comportamentistico (si pensi all'opera di un Beuys): essa utilizza aspetti concettualistici, non fini a se stessi, ma, coniugati con altri di tipo comportamentistico e bodyartistico, interpretabili come una nuova forma di espressionismo.

Come si vede, il riduzionismo di cui ci occupiamo non si risolve in un atteggiamento univoco e costante, né in una semplificazione alla pura intelligibilità. Invariante resta la riduzione dell'opera a qualcos'altro, ma proprio quest'ultimo caratterizza, come s'è accennato e come vedremo meglio più avanti, le singole tendenze, assicurando in pari tempo la varietà e continuità dell'esperienza artistica in un processo che genera sempre nuovi e polivalenti significati.

## *Il Dadaismo*

Nel 1916 nasce a Zurigo il movimento Dada (il nome ebbe una discussa origine ma l'accertata intenzione di non significare nulla), ad opera di Tristan Tzara, poeta, di Marcel Janco, pittore, entrambi rumeni; del pittore Hans Arp, alsaziano; dei pittori tedeschi Richard





127. Man Ray, *Cadeau*, 1921.

128. Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.

129. Man Ray, *Violon d'Ingres*, 1924.

130. Marcel Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913.



152-153. Joseph Beuys, Un'azione politica agli incontri Internazionali d'Arte, Roma, 1972; *Richtkräfte*, 1974.