

# CONSIDERAZIONI SULLA MOSTRA “ LES SOURCES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE ”

di

Carla Lonzi

Sotto gli auspici del Consiglio d'Europa, è stata organizzata al Museo Nazionale d'Arte Moderna di Parigi tra il novembre del '60 e il gennaio scorso, una mostra di eccezionale risalto dal titolo « Les sources du XX<sup>e</sup> Siècle ». Il sottotitolo specifica meglio l'argomento della mostra: « Les Arts en Europe de 1884 à 1914 », ossia dalle ultime propaggini dell'Impressionismo, che coincidono con la nascita dell'Art Nouveau, all'avvento delle prime avanguardie propriamente dette, Cubismo, Futurismo, Espressionismo, ecc. Un periodo che il visitatore mediamente colto poteva illudersi, nell'acquistare il biglietto d'ingresso, di conoscere nei suoi episodi salienti, e che invece anche allo studioso di cose d'arte moderna ha riserbato non poche sorprese. La prima, quella di carattere generale che sottintende un po' tutte le altre, consiste nella constatazione della necessità di una revisione storica ed estetica del movimento che va sotto il nome di Art Nouveau e, in Italia, di Liberty. Un movimento la cui importanza è ancora da valutare nella sua portata generale come nelle sue complesse infiltrazioni, giacché non lo si deve confondere con la produzione commerciale e di basso livello che ne diffuse, standardizzandole miseramente, le caratteristiche di stile; né, su un piano culturale, si devono far proprie, dopo mezzo secolo, le critiche antiottocentesche delle avanguardie di derivazione cubista. Infatti l'Art

Nouveau è uno stile e non una moda nel processo attraverso cui si è venuto determinando lo sviluppo dell'arte moderna, di cui esso è indiscutibilmente una delle origini.

Si è creduto per troppo tempo che l'arte moderna fosse caratterizzata dal rigore geometrico, dall'astrazione intellettuale. Nella lezione di Cézanne e del cubismo si è visto tutto un atteggiamento e uno sviluppo possibile, e l'arte non figurativa è stata definita in relazione con un purismo espressivo che, attenendosi ai dati delle coordinate ortogonali, ha creduto di toccare i termini essenziali della creazione artistica. Un rovesciamento sembra essersi verificato in questo dopoguerra: alla lezione di Cézanne si è sostituita una lezione di Monet, il cubismo è stato considerato nei suoi termini limitativi di a-priori razionalistico, e alla non-figuratività geometrizzante si è sostituita una concezione in qualche modo naturale del segno, per cui la psicologia individuale, anzi l'automatismo psichico, sono sembrati giustificazioni più convincenti di un'arte non legata alla rappresentazione della realtà. In relazione con questo secondo atteggiamento, certi aspetti dell'arte dell'ultimo Ottocento, che erano stati esclusi dalle correnti vive, assumono nuovamente importanza nella valutazione del percorso artistico moderno. Così appunto l'Art Nouveau, la decorazione floreale appaiono come prime manifestazioni di una creatività organica quale molta arte di questo dopoguerra, da Pollock a Wols a Tobey, ha rimesso in valore.

Specialmente il profano può avere la sensazione sconcertante che i termini di valore vengano periodicamente e ineluttabilmente travolti da una obiezione di fondo, nata dallo sviluppo delle ragioni obiettive di una attività creatrice che in questo secolo sembra muoversi a salti da un polo all'altro: il sistema razionalistico, fino a ieri, si presentava come il polo positivo rispetto al polo negativo di un'organicità naturalistica, che oggi viene invece assunta come realmente giustificatrice di un'autonomia della forma. Eppure quando si percorrono le sale della mostra, questa contraddittorietà fra razionalismo e organicità naturalistica non assume, nella visione diretta delle opere, quell'evidenza che è derivata in gran parte dalla necessità di riferirsi a dei principi classificatori limite. Da Cézanne a Monet, dai Nabis ai cubisti, da Mondrian a Duchamp, ecc., appare in realtà una molteplicità

di atteggiamenti all'interno di uno specifico modo di creatività che varrebbe certo la pena individuare.

Stupisce rendersi conto, per es., che la sala dei cubisti, se rivela quelle intenzioni compositive che ormai ognuno conosce come peculiari di quel momento e di quel gruppo di artisti, rispetto alle sale di arredamento Liberty che si trovano nelle immediate vicinanze, non dà l'impressione di qualcosa d'inconciliabile. I personaggi delle *Demoiselles d'Avignon*, pur nei loro riferimenti alle opere dell'arte negra, si connettono secondo rispondenze formali che rientrano nei moduli dell'Art Nouveau propri al gusto europeo del momento. E così il montaggio tellurico dei primi paesaggi cubisti, come le curvature degli strumenti musicali e certe sforbiciature dei *collages*, rivelano una libertà a cui non era certo estraneo l'influsso di quelle forme d'arte a cui i cubisti tendevano a contrapporsi. Così il quadro delle *Bagnanti* di Cézanne: è evidente che il razionalismo cézanniano compie le sue operazioni entro un ambito che va al di là di esso, per cui il risultato può apparire solo in misura estremamente limitata comprensibile in termini di pura razionalità: quelle figure sono come affrante da un destino di persone cariche di esistenza, al punto da richiamare i contenuti più drammatici della scultura romanica.

In effetti, se l'arte moderna si sviluppa secondo il più scoperto meccanismo dialettico di successioni contrastanti, mi pare fondamentale affermare il senso di questo meccanismo: esso implica via via l'assunzione di una qualità di fondo del dato a cui ci si contrappone. Assumere un atteggiamento critico verso i Fauves e gli Impressionisti significava prima di tutto, per i Cubisti, prenderli in considerazione, cioè derivarne un suggerimento di fondo. Quando l'architetto americano Sullivan dichiara che l'edificio moderno deve rivelare e non nascondere le sue strutture, la sua posizione non parte da un principio di tabula rasa. Quelle strutture gli erano offerte proprio da quegli architetti che, dopo averle elaborate, avevano la cura di nasconderle. Naturalmente la posizione di Sullivan implicava una presa di coscienza, i cui dati però egli si era trovato in qualche modo fra le mani.

Sono considerazioni ovvie, ma mi pare utile riaffermarle: l'organicità naturale di questo dopoguerra non è quella del periodo Liberty. In un Wols

e in un Pollock c'è una consapevolezza dell'autonomia dei mezzi espressivi a cui il processo razionalistico dell'arte moderna non è stato estraneo. Di fronte all'opera di un Gaudi, che fra i suoi contemporanei è tra i più liberi dai riferimenti naturali veri e propri, si ha il senso di un'escrescenza fra tellurica e vegetale che è di carattere ben diverso dalla vitalità psicologica dell'arte di questo dopoguerra. Quell'attitudine a conferire validità autonoma alla forma da che cosa è derivata se non dall'elaborazione intellettuale del Cubismo, come, per altro verso, di Kandinsky e di Mondrian?

Un elemento unitario permette di passare da un movimento all'altro, da una sala all'altra con la sensazione precisa che, al di là delle posizioni contrastanti, un fondo comune amalgama le diverse manifestazioni dell'arte. La mostra si apre con l'anno 1884 e si chiude con il 1914. Nell'84 si inaugura il Salon des Indépendants, a cui partecipano i Neo-Impressionisti al seguito di Seurat. Le mostre degli Impressionisti sono già cominciate da una decina d'anni e i primi dissensi sono sorti. Cézanne prosegue, in posizione sempre più solitaria, la sua ricerca di un'organizzazione ideale della realtà, da non intendere, tuttavia, come un atteggiamento di ricostituzione trascendente per cui, sui dati dell'esperienza, il mondo venga totalmente organizzato secondo la necessità e la conformazione autonome dello spirito. È questa l'eredità che l'Impressionismo trasmette in maniera definitiva all'arte moderna: la natura è una totalità che non è più possibile analizzare secondo categorie gerarchiche di valori. Particolarmente, non è più possibile distinguere una vita dell'uomo autonoma, in quanto organismo sociale, da una vita della natura. D'ora in poi — e ciò apparirà nettamente anche con i Fauves e con gli Espressionisti — la stessa vita sociale è una manifestazione della natura.

I Neo-Impressionisti, però, ebbero nei riguardi degli Impressionisti, la piena consapevolezza che l'arte può essere il prodotto di un'operazione mentale, dimostrandosi in questo pienamente sciolti da una mentalità ottocentesca. Anche quella che Cézanne chiamava la sua « petite sensation » non era altro che il riflesso di quella struttura vitale e ancora non dissociata, per cui l'uomo dell'Ottocento è profondamente convinto che il proprio destino non è scisso, che la sua attività ha dei riflessi nel mondo circostante,

che una linfa ancora si trasmette da lui al suolo su cui poggia e viceversa. La natura è un complesso unitario, ma non è stata compiuta ancora nei suoi riguardi un'operazione di rivendicazione distintiva. La « sensation », mentre per un lato qualifica il carattere umano dell'opera d'arte, insiste sui legami naturali dell'operosità umana.

Un'impressione analoga la provocano le realizzazioni, tanto più organicamente sociali, dell'architettura e delle arti applicate. La ragione per cui un Nikolaus Pevsner può dire che l'Art Nouveau ha il merito di aver dato luogo a uno stile nettamente nuovo rispetto allo stile rinascimentale, sta nel fatto che si tratta di un'architettura non più costituita di elementi gerarchici distinti. Questo può rappresentare anche un motivo per cui l'architettura e l'arredamento hanno avuto un percorso così intricato rispetto alle arti figurative. Infatti se c'è un'arte che si è organizzata nel passato secondo principi gerarchici di valori, e secondo dati obiettivi di « composizione », questa è stata proprio l'architettura. C'è una ragione precisa per cui è invalso il pregiudizio che l'Ottocento sia stato un secolo privo di architettura: quella condizione ottocentesca per cui l'uomo si sente legato per destino all'operosità della natura, creava la disposizione meno adatta a comporre architettonicamente secondo gli schemi tradizionali. Ed è significativo che nelle opere di architettura e di arredamento di questo periodo, la costruzione sembri organizzarsi in maniera da evocare un ricordo con la terra medesima: vedi la Torre Eiffel, le architetture di Gaudi, vedi l'« imagerie » corrente dell'Art Nouveau fatta di capigliature che si snodano, di motivi animali e vegetali longilinei che innestano un bulbo o una testa di airone a un corpo o a un rialzo tellurico. Da non dimenticare anche il senso del rapporto con l'arte orientale, architettura e scultura soprattutto, dove questo motivo appare nella sua fase estrema.

Credere che l'uomo contemporaneo potesse, per una specie di astratta e gratuita facoltà del pensiero, sciogliersi da quel legame naturale che l'Ottocento assumeva come ovvio, è stata una mera illusione del razionalismo di ascendenza cubista. Questa è una delle constatazioni più ricche d'insegnamento delle « Sources du XX<sup>e</sup> Siècle ». Quella serie di operazioni mentali che iniziano con le teorie dei puntinisti, e si susseguono ininterrottamente

fino ai giorni nostri, potevano avere solo l'illusione della propria autonomia. In realtà quelle teorie non facevano che registrare un infinito variare dei rapporti dell'uomo con la natura, poiché il rapporto con la natura non è un'ipotesi che l'individuo può o no accettare, ma una condizione di fatto che lo determina. Anche nelle opere che più si sono attenute a un principio contrapposto alla natura, come la razionalità dei cubisti o lo spiritualismo di Kandinsky, esso è presente: quei principi intellettuali non implicano delle situazioni ma delle posizioni. Rimane costante il rapporto immediato con il presupposto ineliminabile della natura; solo le posizioni variano per il peso che i vari artisti danno ad un aspetto particolare della loro attività creatrice.

Con il Neo-Impressionismo di Seurat e dei suoi amici (e fra questi più di Signac va ricordato il meno noto Cross), il lavoro dell'artista assume quel carattere mentale proprio dell'arte moderna a cui ho accennato più sopra. Invece nell'Impressionismo è ancora valida la concezione dell'opera come prodotto spontaneo della personalità, che non si ritroverà più in alcun artista del nostro secolo — nemmeno in Soutine o tanto meno in Matisse, malgrado il carattere d'immediatezza del loro impasto e del loro tessuto cromatico. Fra gli Impressionisti, chi maggiormente prelude al nuovo secolo sono Cézanne (per ragioni note) e Monet. In Monet l'intellettualismo ha forse più posto di quanto non sembri a prima vista e potrebbe essere interessante confrontarlo con Pissarro, che insieme a lui è considerato l'iniziatore del movimento. Per esempio, in una lettera al figlio scritta dall'Olanda, Pissarro ebbe a dire che i Maestri olandesi del '600 erano i veri precursori dell'Impressionismo. Dubito che Monet abbia mai fatto una tale considerazione. D'altra parte mentre Pissarro si è formato alla lezione di Corot, Monet si è soprattutto riferito alle ultime opere di Courbet, al quale non manca, di fronte alla natura, una carica ideologica che l'evidenza del temperamento non nasconde. Monet non era, malgrado le sue squisitezze, una personalità molto diversa da Courbet, e il suo panteismo può spiegarsi come un incontro di vocazione naturale e di ideologia. Quello che fa la sua modernità rispetto agli altri Impressionisti, eccetto Cézanne, sta proprio nella distinzione e varietà di reciproche interferenze, fra questi due aspetti della



1 - Ch. R. Mackintosh: *Fauteuil* (1902)



2 - J. Gris: *Nature morte au raisin* (1914)



3 - P. Picasso: *Les demoiselles d'Avignon* (1907)

4 - E. Vallin: *Salle à manger* (1903-1906)





personalità mentre, via via che il tempo passerà, la tendenza a realizzare pittoricamente una idea della natura sotto forma di panteismo, prenderà il sopravvento. Di questa distinzione Cézanne aveva probabilmente più consapevolezza di Monet: da una parte la « petite sensation », dall'altra l'impegno intellettuale polarizzano i termini della sua ricerca. Ma mentre in Monet e in Cézanne questa dicotomia non è evidente direttamente nel mezzo pittorico, in Seurat la concezione tecnica del quadro implica essa stessa una dissociazione netta fra immediatezza dell'intuizione artistica e struttura intellettuale dell'opera. Così sarà nella Scuola di Pont-Aven, nei Nabis, nei Fauves (a cui vanno aggiunti Toulouse-Lautrec e Van Gogh da una parte, Redon e Gauguin dall'altra). Queste diverse scuole appartengono a uno stesso clima culturale, psicologico e sociale e definiscono una situazione strettamente legata a un periodo e a un ambiente francesi. È infatti significativo come questo momento della cultura figurativa — che ha come corrispondenti letterari un Mallarmé, un Maeterlinck, un Gide, e su un piano più alto un Proust — abbia delle corrispondenze con un sostrato nazionale. Lo dimostrano i fenomeni paralleli degli altri Paesi: Ensor rivendica continuamente un'ascendenza fiamminga come Munch un legame con la cultura dei Paesi scandinavi (in connessione con quella letteratura).

Anche per quello che riguarda l'architettura e le arti applicate è difficile non avvertire in un Gaudí evidenti ascendenze iberiche come in un Mackintosh, altro notevolissimo esponente dell'Art Nouveau assai ben presentato alla mostra, uno stilismo puritano legato a una cultura particolare. Non è forse azzardato supporre che la distinzione palese tra struttura e ornamentazione, che è propria dell'architettura di questo momento, sia in relazione con il fatto che mentre da una parte si sente ancorà il bisogno di rimanere ancorati a un sostrato sociale di cultura e di costume, dall'altra si concepisce sempre più la creazione artistica come legata a un fondo autonomo di creatività.

Con il Cubismo termina quella dissociazione per l'aspirazione a isolare e definire la struttura pittorica che sempre più è sentita in relazione con un principio primo e assoluto di fare artistico. Esso prende spunto da questa

constatazione: se si giunge a dissociare negli elementi della percezione della realtà la parte che è strettamente connessa con la trasposizione bidimensionale plastica, questa operazione libererà automaticamente l'elemento creativo della personalità profonda. In un certo senso si potrebbe dire che una dissociazione fra sensibilità e creazione pura sussiste ancora, come analisi, all'origine dell'opera, anche se l'intento dei Cubisti è di riversare tutto il loro interesse sul secondo elemento. Ed è perciò che l'operazione di Kandinsky e di Mondrian assume importanza: con loro esso è isolato e enucleato in quanto tale. Si potrebbe obiettare che lo spiritualismo di Kandinsky, come la tensione mistica di Mondrian, hanno un sapore che non è del tutto nuovo: Gauguin che parte per Tahiti, Redon che si sente intimamente dissociato dalle preoccupazioni sensorie, per lui limitate, degli Impressionisti, i Nabis che si radunano con la disposizione psicologica di una setta religiosa — né vanno dimenticati i Preraffaelliti inglesi e la Secessione viennese — sono tutti precedenti che hanno preparato un clima e un modo di concepire un elemento spirituale autonomo. Ma anche se lo spiritualismo, in quanto tale, rimane un dato di cultura che ha i suoi ovvi addentellati nella fine dell'Ottocento, è indiscutibile che proprio una convinzione integralmente spiritualistica ha potuto permettere l'operazione più definitiva nel processo dell'arte moderna, cioè quella che rende possibile di trasporre in segni espressivi gli avvenimenti e la qualità di un'esperienza interiore. E se è palese, specialmente osservando le opere pre-astratte di Kandinsky e di Mondrian, che alla zona spirituale o mistica è attribuita una forma di obiettività, quasi un'esistenza indipendente dal soggetto (analogamente a quanto era avvenuto nella produzione dei precursori suddetti), la sperimentazione che entrambi osarono di questa zona, fino allora intuita ma non ancora interamente individuata né legittimata, è finalmente diretta, senza diaframmi.