

[Titolo](#) || Da Giorgione alla pittura al neon

[Autore](#) || Maurizio Calvesi

[Pubblicato](#) || «Quindici», ottobre 1967

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 2

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

Da Giorgione alla pittura al neon

Relazione presentata all'incontro della giovane critica sul tema «Lo spazio nell'arte d'oggi», Amalfi, maggio 1967.

di Maurizio Calvesi

La condizione attuale dell'arte appare come un momento di ripensamento e di larga applicazione di proposte avanzate dalle avanguardie storiche nei primi due-tre decenni del secolo. Nell'azione delle avanguardie storiche si possono distinguere grosso modo due tendenze, talvolta individuate l'una come distruttiva e l'altra come costruttiva: da un lato, per esempio, futurismo-dadaismo, dall'altro neoplasticismo-bauhaus. E' chiaro però che movimenti come il cubismo o il surrealismo, e lo stesso futurismo, partecipano di entrambe le tendenze. L'antitesi costruzione-distruzione è più funzionale se si traduce nei termini, non meno vaghi, certo, di razionale-irrazionale o di regolarità-irregolarità (dove «regola» è pur sempre una prescrizione razionale o una guida concettuale; per Kant «la regolarità che conduce al concetto di un oggetto è la condizione indispensabile per percepire l'oggetto in una unica rappresentazione»). I termini di regolarità e irregolarità ci consegnano anche visivamente l'antitesi. Ma il quadro è certo più rispondente se invece che ad un'antitesi pensiamo a due termini in tensione dialettica che cercano un'integrazione. Questa integrazione, che è stata cercata anche nell'ambito dei singoli movimenti, sembra l'angolo visuale dal quale noi oggi possiamo rivivere, in nuove esperienze, le proposte delle avanguardie storiche.

Non solo perché siamo in Italia, ma perché il futurismo è oggi forse l'avanguardia più attuale tra quelle storiche, almeno sul piano delle idee, penso che convenga esemplificare attraverso alcuni aspetti del futurismo una serie di fatti che ci guidano all'attuale problematica dell'opera d'arte.

Dal tonalismo di Giorgione e Tiziano (da cui nasce la pittura moderna fino a Delacroix) alla pittura al neon c'è un cammino con una svolta facilmente individuabile. Basti pensare che la luce è sempre stata in pittura, oltre che un elemento simbolico, un elemento gerarchico-normativo. Le due cose si spiegano l'una con l'altra; anche nel divisionismo, dove non è più un simbolo dell'intelligenza di Dio come in Piero della Francesca o della pura presenza divina come in Caravaggio, la luce è sempre qualcosa d'assoluto. Subito prima di Einstein, in effetti, si pensava che la luce fosse immateriale e si diffondesse per invisibili onde attraverso l'etere. In Seurat c'è questa diffusione; in Previati, addirittura, la luce scende sui corpi a fasci, è ricca di vibrazioni si mili a corpuscoli. La luce corpuscolare e localizzata dipinta da Boccioni è in sostanza la luce secondo la nuova concezione di Einstein, che aveva rifiutato l'ipotesi dell'etere e assunto la materialità della luce. Questa diventava così un elemento della rappresentazione al pari di altri oggetti; certo non era più un elemento immateriale di misurazione di uno spazio pervaso da una sostanza continua (concezione prospettica). Con i colori puri, non tonali, la superficie del quadro cominciava a trovare la sua oggettiva realtà di superficie materiale, così nei quadri d'impostazione ancora «rappresentativa» (fauves) come, e a maggior ragione, in quelli astratti da Mondrian in poi.

Ma Boccioni e i futuristi hanno poi anche pensato ad inserire la luce (elettrica) nelle loro composizioni. Materia accostata ad altre materie, oggetto vicino ad altri oggetti. E' il principio del polimaterismo, ed è la conseguenza del nuovo rapporto arte-vita. Marinetti parla chiaramente di «arte-azione» commentando i primi «complessi plastici» di Balla (e ripete questa espressione più tardi, nel «Manifesto del Tattilismo» del 1921). Questi complessi plastici prevedevano l'impiego di «fili metallici... vetri colorati... celluloidi... lamine metalliche... congegni meccanici, elettrotecnici liquidi chimicamente luminosi», ecc. Boccioni aveva già inserito brani di realtà, oggetti e materie varie, nelle sue sculture. Lo stesso fa Marinetti con le «onomatopee», che non sono imitative come quelle pascoliane ma sostitutive, e Russolo con la musica dei rumori.

Quale può essere lo spazio dell'arte-azione? Soltanto lo spazio della vita. L'opera d'arte che instaura un dialogo diretto con la realtà allo stesso livello, senza distanze gerarchiche, è un'opera che non «rappresenta» più la realtà, ma si pone in essa come presenza. Il quadro come schermo o finestra era destinato ad entrare in crisi, e dopo la scomparsa del tonalismo atmosferico e dello spazio prospettico abbiamo visto appunto entrare in crisi il quadro stesso, dapprima come piano di una proiezione, poi anche proprio come superficie convenzionale, riquadrata, «regolare», bidimensionale. Comunque anche sul quadro bidimensionale abbiamo visto esemplificata, con la pop, una nuova concezione dello spazio, non più prospettica e neanche proiettiva, ma meramente topologica. L'oggetto domina; l'oggetto nell'opera, l'opera che si fa oggetto.

Anche in seno a questa concezione topologico-oggettiva può manifestarsi una dialettica di realismo e astrazione; le «strutture primarie» (tra lo snobistico e il massificato, come la pop art tra l'aristocratico e il popolare) non sono che la versione astratta e *cool* di un'analoga concezione spaziale pop. L'ambizione di occupare materialmente lo spazio, di viverlo sia pure glacialmente, come l'iceberg vive nel mare, è denunciata in modo chiaro dalle dimensioni; tanto che poi la ricerca può facilmente trapassare nell'architettura. Lo scorso anno avevo osservato un certo parallelismo tra strutture primarie e l'opera di nuovi architetti USA. A Montreal lo scambio è apparso in forme spettacolari. Anche questa conseguenza era, del resto, nelle premesse del futurismo: vedi il manifesto già ricordato di Balla e Depero «Ricostruzione futura sta dell'Universo» del 1915 e soprattutto la sintesi di Marinetti «Lo spazio vivente», dove si parla di «nuova estetica spaziale» e dove leggiamo: «Finalmente possediamo lo spazio vivente che si costruisce e si determina. Si sviluppa fra le nostre mani la nuova estetica spaziale...» del cono, della piramide, della sfera, mobili e giganteschi protagonisti astratti.

Lo «spazio vivente» è una personificazione che implica, in realtà, l'idea di un'opera vivente nello spazio. Si tratta quindi, in sostanza, di uno spazio vitale. Il «campo» secondo la definizione di K. Lewin (*Principles of topological psychology*) è appunto lo «spazio vitale» di un organismo. Il campo è una struttura totale, un insieme di condizioni, nel quale rientrano tutti i

[Titolo](#) || Da Giorgione alla pittura al neon

[Autore](#) || Maurizio Calvesi

[Pubblicato](#) || «Quindici», ottobre 1967

[Diritti](#) || © Tutti i diritti riservati.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 2

[Archivio](#) ||

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

possibili eventi determinanti e determinati dall'organismo, e già lo psicologo Bonaiuto e A. Bonito Oliva si sono occupati della «qualità estetica come qualità di campo». In sostanza si potrebbe pensare ad un'opera che non esprima più una determinata concezione spaziale, quale che essa sia, che dunque non abbia più un suo «spazio», ma piuttosto un suo campo, nel quale potenzialmente la nostra fruizione è prevista. Il campo si sostituisce allo spazio come costruzione mentale e formale, ma anche all'ambiente come inerte estensione, come pura topografia. Il campo dell'opera ci dà la globalità della sua propria e della nostra azione motorio-percettiva. Due esempi del tutto diversi ma entrambi interessanti: la sala di Le Parc all'ultima Biennale o la recente mostra di Bob Morris a New York, dove si è sentita la necessità di spostare quotidianamente le «strutture» esposte, cambiandone la disposizione.

L'ipotesi dello spazio come campo finisce in sostanza per accreditare l'ipotesi di un'arte che, «degradata» da rappresentazione a presenza, si riscatti sempre più come presenza attiva, eserciti cioè sempre più i suoi influssi non solo in senso formale.

L'integrazione oggi cercata, e già cercata del resto dalle avanguardie storiche, è una integrazione a diversi livelli: per esemplificarne alcuni, integrazione dell'inconscio alla dimensione della coscienza; oppure del pensiero mitico al pensiero razionale. Nella prima operazione, il surrealismo ha esplicitamente dichiarato una finalità ulteriore a quella estetica, una finalità scientifico-conoscitiva. Relativamente alla seconda operazione, si potrebbe indicare una finalità conoscitiva della pop art. Il futurismo, che ha predicato l'integrazione dell'«alogico» al «logico», cioè dell'irrazionale al razionale, della «intuizione» al «ragionamento» ha compreso e dichiarato esplicitamente che tra i due termini non c'è opposizione e già nel 1914 (Manifesto di Corra e Settemelli) aveva auspicato «un'analisi del contenuto della conoscenza fino nelle sue profondità medianiche». C'è poi nel futurismo un'interessante applicazione di sensismo, che spiega come il culto marinettiano della sensazione non sia edonistico (dannunziano) ma conoscitivo. Ad esempio nel Manifesto del Tattilismo Marinetti afferma che «la distinzione dei cinque sensi è arbitraria» e aggiunge che l'arte tattile poteva «collaborare indirettamente a perfezionare le comunicazioni spirituali fra gli esseri umani, attraverso l'epidermide». Ecco che il «campo» dell'opera d'arte s'allarga come s'allarga l'orizzonte conoscitivo che le si sottende, quanto più cioè si ponga la conoscenza come finalità dell'arte, oltre ogni preconstituita ideologia e ogni schematismo logico. Ma la logica è la scienza formale del pensiero, e oggi, con la logica analitica e la semiotica, è diventata scienza del linguaggio. La logica si ricambia dunque con il ricambio del pensiero e del linguaggio. E l'opera d'arte è, ovviamente, il linguaggio più universale.